في الأدب والنقد

أ.د غراء مهنا

دار العين للنشر

في الأدب والنقد

أ.د/ غراء مهنا

دار العين للنشر

في الأدب والنقد

أ.د/ غراء مهنا

الطبعة الأولى/ ١٤٣٤هـ، ٢٠١٣م

دار العين للنشر
٤ ممر بهلر – قصر النيل – القاهرة
تليفون: ٢٢٣٩٦٢٤٧٥، فاكس:٢٢٣٩٦٢٤٧٦
E-mail: elainpublishing@gmail.com

الغلاف: بسمة صلاح
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: ١٩٩٧٧/٢٠١٢
I.S.B.N: 978 - 977 - 490 - 193 - 5

دار الكتب والوثائق القومية

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد إدارة الشئون الفنية

مهنا، غراء.

في الأدب والنقد/ غراء مهنا.

دار العين للنشر: الإسكندرية، ٢٠١٣

ص؛ سم.

تدمك: ٩٧٨ ٩٧٧ ٤٩٠ ١٩٣ ٥

١- الأدب العربي - تاريخ ونقد.

أ- العنوان

٨١٠,٩

رقم الإيداع / ١٩٩٧٧ / ٢٠١٢

المحتويات

مقدمة

في البدء كانت الكلمة وفى النهاية تبقى الكلمة

"أتعرف ما معنى الكلمة؟
مفتاح الجنة في كلمة
ودخول النار على كلمة
وقضاء الله هو كلمة
الكلمة نور
وبعض الكلمات قبور
وبعض الكلمات قلاع شامخة
يعتصم بها النبل البشرى
الكلمة فرقان بين نبي وبغى
بالكلمة تنكشف الغمة
الكلمة نور
ودليل تتبعه الأمة"

عبد الرحمن الشرقاوي، الحسين ثائراً

يموت الإنسان ويفنا، وتبقى الكلمة. فالكلمة لها قوتها وسحرها وعبيرها ورحيقها ولونها. والكلمات ألوان منها زاهية اللون الأحمر والأزرق والأصفر التي تترك أثراً وتؤثر، ومنها باهتة اللون التي تمر مرور الكرام فلا لون لها ولا رائحة. والكلمات قد تكون سوداء تبعث على التشاؤم أو خضراء تزرع الأمل فى النفوس قد لا تحتاج الكلمة إلى الفكرة ولكن الأفكار تحتاج إلى الكلمات لتخرج من العقل إلى الناس وتصل إليهم. ويؤكد الشاعر الفرنسي لويس أراجون هذه الفكرة فيقول: "نفكر انطلاقا مما نكتب وليس العكس" ويؤكد بول اليوار على أهنميه الكلمة فيقول: "يكفينا القليل من الكلمات لنقول الشيء الأساسي ولكننا نحتاج لكل الكلمات لنجعله واقعا" ويقول جون بولهان "الفكرة تخرج من الكلمات".

وعندما أحسست أنني تقدمت في العمر والسنوات تجري وراء بعضها وتلحق الواحدة بالأخرى، أردت أن أسجل ما كتبت ليبقى وقد يقرأه هذا أو ذاك ويتأثر به أو ينتفع به أو ينقده

أو يثير فكره... ولكنني بحكم تخصصي أكتب باللغة الفرنسية للقارئ الأجنبي أو العربي الذي يجيد الفرنسية ورغم أنني اعتدت كتابة الكثير من الأبحاث أو ترجمتها ونشرتها باللغة العربية إلا أنها تبقى محدودة مقارنة بما كتبته بالفرنسية. وقررت نشر هذه الأبحاث المكتوبة بالعربية أو التي ترجمتها عن الفرنسية في كتاب يقرأه من يقرأه يمدحه أو يذمه، يعجبه أو لا يعجبه المهم أن الكتاب سيبقى...

وقد لا أبالغ إذا قلت أن سعادة الباحث لا تقدر عندما يجد أن هناك من استفاد من كتاباته أو أستمتع بها.. فعندما ترجمت أو أعدت كتابة أطروحتي للماجستير ونشرت بعنوان "أدب الحكاية الشعبية" (لونجمان، 1997 سلسلة أدبيات) ووجدت المتخصصين في الأدب الشعبي يستقبلونها بحفاوة كانت سعادتي لا توصف.. وعندما ترجمت عدداً من مجلة cinéma – action ونشرت في مشروع الألف كتاب الثاني بعنوان "السينما الاثنوجرافية، سينما الغد" (الهيئة العامة للكتاب، 2000) الذي راجعته وقدمت له وأثنت عليه الدكتورة علياء شكري، فرحت كثيراً عندما اتصل بى أستاذ فاضل من معهد السينما بأكاديمية الفنون ليقول لي أنه أصبح مرجعاً هاماً للدارسين في هذا المجال. وعندما كتبت أكثر من كتاب للطفل بعضهم مستمد من الفلكلور الشعبي وبعضهم مجرد إبداع واستقبلهم الأطفال استقبالاً رائعاً بل أن الكبار أيضاً وجدوا الكثير من المتعة في قراء تهم وعرفت أن وزارة التربية والتعليم أدرجتهم في قائمة الكتب المتداولة في المكتبات المدرسية كان ذلك عيداً بالنسبة لي. السعادة الحقيقية إذن ليست في الكتابة رغم كونها متعة ولكن في أن تكون هذه الكتابة لها فائدة مهما كانت بسيطة.

كنت أود لو أنني قمت بترجمة كل أبحاثي إلى العربية التي بلغت أكثر من خمسين بحثاً نشرت فى فرنسا وكندا ولبنان وتايلاند وبلجيكا والمغرب والولايات المتحدة ومصر وتنوعت بين الأدب المقارن والشعبي والمغاربى الناطق بالفرنسية وأدب الطفل والترجمة والنقد وتدريس اللغة والشعر. ولكن يوجد دائماً الجديد والجديد ويصعب على الباحث أن يعود إلى الوراء.

أقدم للقارئ في هذا الكتاب مجموعة من الأبحاث كتبت بين عامى 1990 و 2011 لعلها تجد من يقرأها إذا لم يكن اليوم فغداً.

فالكلمة تبقى.

أ.د./ غـراء مهنا

تقديـم

بين الوحدة والتنوع

أعرف غراء مهنا منذ أكثر من ثلاثين عاما. عرفتها زميلة فى القسم الفرنسى بجامعة القاهرة، تقاربنى فى تخصص الأدب المقارن، درست شعرالمقاومة فى الأدب الفرنسى والأدب الجزائرى بالفرنسية، فى رسالتها للدكتوراه كما درست قبل ذلك القص الشعبى العربى والفرنسى فى رسالتها للماجستير، عرفتها جامعية جادة وملتزمة، متفانية فى العمل مع طلابها دون أن تهمل أبحاثها: كنت أتابع تطورها إذ كانت تعطينى كل أعمالها لأقرأها وأعبر عن ملاحظاتى. كانت هذه الدراسات مكتوبة بالفرنسية، كشرط من شروط لجاننا العلمية للترقية! ويظل جمهورنا الثقافى محروما من قراءة بعض الأبحاث الثمينة التى تنجز فى تخصصنا من الدراسات الفرنسية والمقارنة. فكم كنت سعيدة عندما طلبت منى غراء أن أكتب مقدمة لأبحاثها باللغة العربية من أجل نشرها فى دار"العين".

من يلقى نظرة سريعة على هذه الدراسات قد يبدو له أنها مشتتة، من حيث الشكل، فبعضها أبحاث علمية موثقة والبعض الآخر أقرب إلى الخواطر، وهذا لا ينقص من قيمتها! فكما تقول المؤلفة المهم هو الكلمة، لأن "الكلمة تبقى". أما من ناحية المضمون، نجد مروحة واسعة من المواضيع تنقلنا من معضلة الأنواع الأدبية إلى السيرة النسائية إلى الخيال والواقع فى أدب الشهادة أو تأثير الشاعر الفرنسى رامبو على شعراء السبعينيات فى مصر، أو أدب الطفل أو مشكلة الهوية لدى الكتاب المغاربة الذين يكتبون بالفرنسية، أدب المقاومة أدب المنفى الخ.

مع ذلك تبقى القضية الرئيسية للكتاب معضلة "الآخر".

الآخر فى أشكاله المختلفة (الشاعر الفرنسى، الشاعر المصرى)، الجنس الآخر (المرأة، الطفل)، النوع الآخر (الأدب الشعبى، أدب الطفل)، لغة الآخر (الفرنسية لدى الكتاب المغاربة الذين يكتبون بالفرنسية أو إشكاليات الترجمة التى تنقل لغة الآخر وثقافته). تصف الباحثة بدقة الأشكال المختلفة للعلاقة بين الذات والآخر، صور النار والتمرد أو النبوءة، الخ.، عند رامبو وحلمى سالم أو رفعت سلام، كما ترى وترصد مواقف الكاتبة العربية الرافضة لصورة شهرزاد الخاضعة للرجل، تراوغه بلؤم لتفادى الهلاك. ربما كان من الممكن أن تعمق هذه الدراسات الهامة، مثلا فى تحليل الاختلاف بين مفهومى الحداثة فى نموذج التمرد فى الشعر الفرنسى والشعر العربى، أو ألا تنسى فى مقارنتها بين سيمون دى بفوار والكاتبة العربية، المفهوم الاجتماعى للأولى التى كانت تربط مفهوم المرأة برؤية المجتمع الذى يكرسها كمرأة.

أما فى دراساتها الخاصة بأدب الطفل تقدم غراء مهنا الجديد فى نقدنا العربى: أولا فى ربطها بين أدب الطفل والأدب الشعبى، ثانيا فى المنهج الذى يساعدها فى تعميق العلاقة بين أدب الطفل والأدب االشعبى. تأخذ مثلا القصة المشهورة للفتاة ذات الرداء الأحمر فى الأدب الفرنسى (عند بيرو فى القرن السابع عشر) وفى الأدب الألمانى (عند جريم فى القرن الثامن عشر)، وتقارن بين القصتين وبين التقليد الشعبى الموجود منذ قرون فى القص الشفوى للمجتمعات الأوروبية، تستند هنا الباحثة إلى الدراسة النفسية لبرونو بيتلهايم فى التحليل النفسى للقصص الخيالية وعلى الدراسات الإجتماعية لمتخصصى الأدب الشعبى لتظهر الاختلاف بين القص الشفوى الشعبى الذى يعرض قسوة القصة وشراسة الرموز الجنسية التى تحتويها وتهذيب القصة الموجهة للطفلة الأوروبية البرجوازية مع الاختلاف بين القصتين الألمانية والفرنسية: فالقصة الفرنسية تنتهى بدرس للأطفال، الطاعة للأبوين بينما القصة الألمانية تراعى مشاعر الأطفال بتجنيبهم النهاية المأساوية للقصة ، ويستطيع القارئ أن يجد جميع هذه القصص ملحقة بالدراسة.

فى جميع الأبحاث المقدمة يتجه هم الباحثة إلى أثر الكلمة المكتوبة، بين الوحدة والتنوع، نجد الكلمة تعبر عن الصراع، عن قسوة الصراع، عن تفاقمه، عن حله، فى قلب المقاومة الفرنسية للإحتلال الألماني تشير كلمة أراجون الشاعرية إلى الحب المزدوج، ويختلط حب إلزا بحب فرنسا، نافيا أن تكون إلزا مجرد رمز. وعند المفكر والكاتب عبد الكبير الخطيبى

يقول عنوانه لأحد كتبه: حب اللغتين، .صعوبة ومع ذلك إمكانية تجاوز الصراع النفسى بين الفرنسية والعربية، بين لغة الثقافة واللغة الأم. وتظهر الباحثة صراع الهوية المهددة الكامن وراء هذه التساؤلات حول اللغات المختلفة للمواطن المحتل الذى ربما ترى حله فى عبارة أمين معلوف الذى فرق بين الهوية الواحدة، غير القابلة للاختراق والتمزق والانتماءات المختلفة التى تثرى الحياة.

أليس هنا المعنى العميق لدراسات غراء مهنا بين الوحدة والتنوع؟

أ.د/ أمينة رشيـد

مفهوم النقد الأدبي:
التطور والإشكاليات المتراكمة (*)

ولد النقد الأدبي في اليوم الذي ولد فيه أول عمل أدبي وخضع لحكم جمهور القراء... لكنه ازدهر وأصبح علماً عندما ازدهر الأدب وتاثرت الأنواع الأدبية وزاد عدد القراء، وأصبح لكل منهم رأيه وذوقه وحكمه.

وظل النقد الأدبي حتى أواخر القرن 19 مجرد انطباعات شخصية للناقد تجعله يتحمس لعمل أدبي بعينه، ويهاجم عملاً آخر أو يرفضه تماماً، فلم تكن هناك معايير ومقاييس يمكن الرجوع إليها. ولكن الانطباع الأول كان عليه أن يخضع لمعايير تحليلية للنقد الموضوعي فهو ليس مجرد تعبير عن الانفعالات الشخصية والأحاسيس الذاتية التي يثيرها العمل الأدبي في الناقد.

وبدأت المدارس النقدية في الظهور وبدأ تحليل منهجي للأعمال الأدبية كخلق فني له علاقة بالقاريء. وتم التمييز بين التناول النقدي الذي يلقي الضوء على النص الأدبي بتحليله تحليلاً موضوعياً وبين التعبير الذاتي الذي هو مجرد انطباعات ذاتية وشخصية للناقد عند قراءة النص الأدبي.

وتطور النقد وظهرت نظريات نقدية جديدة انتشرت مع موجة الترجمة منذ السبعينات وحتى الآن ولكنها اعتمدت في أحيان كثيرة على ترجمات غير دقيقة مما أدى إلى خلل واضح ولكن ذلك لا ينفي وجود مجموعة من النقاد يتعاملون بوعي وفهم مع ما يأخذونه من النقد الأوروبي مع ربطه بالواقع الاجتماعي المعاش و لم تعد التبعية للنظريات الغربية تعوق الممارسة التطبيقية للناقد.

(*) بحث قدم في المؤتمر الدولى للنقد الأدبى العربي الذي نظمته لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة 10 – 12 يونيه 2008.

وزاد النقد التطبيقي في العقد الأخير عن النقد النظري وتداخلت أحياناً المناهج وأصبح النقد الأدبي في ملتقى العلوم المختلفة فلقد تأثر بعلم اللغة وعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم الجمال والعلوم الإحصائية وعلوم الحاسوب التي قدمت أدوات استغلها النقد بشكل أو بآخر.

ونحن نحاول في هذا البحث الرد على عدد من الأسئلة الهامة ولا ندعي القدرة على الاجابة عليها جميعاً ولكن يكفي طرحها للمناقشة والتفكير:

هل النقد توجه فردي أم مجتمعي؟

هل هو خطاب جمالي أم نقد اجتماعي؟

هل نحتاج للغة جديدة للنقد نستبدل بها الرطان النقدي الشائع حالياً؟

ما هو دور الأدب المقارن في النقد الأدبي؟

وما هو دور النقد الأدبي في الأدب المقارن؟ ما العلاقة بينهما؟

وما علاقة النقد بالأنواع الأدبية؟

هل يمكن فصل النقد الأدبي عن النزاعات الأيديولوجية والسياسية في عصرنا الحالي؟

هل تقديم الحداثة والكتابات الجديدة لطراز جديد من النصوص الأدبية تختلف عن النصوص التقليدية يتطلب نوعاً جديداً من القراءة وبالتالي من النقد؟

وهل توجد قراءة واحدة أم عدة قراءات للعمل الأدبي الواحد؟

لم يعد الأدب كما كان لذلك كان لزاماً علينا أن نتساءل كما تساءل سارتر من قبل ما هو الأدب؟ وبالتالي ما هو النقد في صورته الجديدة؟ وهل هناك حاجة فعلية لما يدعو إليه البعض لإرساء ما يسمى بعلم الأدب "Science de La Littérature" كعلماً مستقل بذاته يكون النقد أحد فروعه؟

1. ثلاثية الكاتب/ القارئ/ الناقد:

النقد الأدبي ليس نوعاً أدبياً مثل الرواية أو الشعر أو الدراما لكنه الضمير الجمالي والحاكم

الذي يحكم على جميع الأنواع الأدبية يفسرها ويوضحها ويساعد على فهمها، فالعمل الأدبي لا يوجد إلا عند التقاء الكاتب مع القاريء أي الشخص الذي أبدع هذا العمل واستجابة القاريء لنداء المؤلف بقراءته للعمل الأدبي فلا وجود للعمل الأدبي بدون القراءة وعملية الكتابة تتضمن القراءة لازماً منطقياً لها فهي نتاج تعاون كل من الكاتب والقاريء فلا وجود لأي فن إلا بوساطة الآخرين.

إن النقد موجه للقارئ الذي من أجله كتب العمل أكثر من تركيزه على أنا الكاتب أو المؤلف، والمؤلف يعبر عن نفسه وآرائه ولكنه يتوجه أيضا إلى القاريء الذي يحكم عليه يقبله أو يرفضه.

والناقد هو الذي يساعد القارئ على ذلك فهو يضيف ويحلل ويوضح ويقرب بين الكاتب والقاريء: فهو يساعد الأول بتوضيح ما كتب ويساعد الثاني على فهم ما كتبه الأول وذلك بالبحث والنقد والتحليل للغة والأفكار والشخصيات ولكنه أيضاً يلقي الضوء على شخصية الكاتب وتميزه.

والناقد لا يقرأ العمل الأدبي فقط ولكن يكون على دراية بكل ما هو وراء هذا النتاج من حياه الكاتب وشخصيته ومجتمعه وتاريخه وأعماله الأدبية الأخرى والظروف والمناخ الذي يكتب فيه، فلم يعد النقد مبنياً على أسس جمالية فقط ولكن أيضاً على أسس تاريخية ونفسية واجتماعية.

وينتقل الناقد من العمل الأدبي إلى الإنسان والمجتمع والتاريخ ويتطور بذلك النقد الأدبي ولا تعد وظيفته مجرد الحكم والتصنيف ولكنه يلجأ إلى بحث أشمل وأعمق ليستطيع أن يفسر ويوضح بشكل أفضل.

ولذلك فإن الصلة التي تربط العمل الأدبي بكاتبه تبدلت وتغيرت، فالبحث النقدي أصبح أوسع مجالاً فالكاتب لا ينفصل عن عصره وبيئته وطبقته الاجتماعية.

والنقد كما عرفه Blanchot على صلة بالبحث عن إمكانية التجربة الأدبية ولكن هذا البحث بحثاً نظرياً فحسب وإنما هو المعنى الذي من خلاله تتكون التجربة الأدبية.

فالنقد يظهر خارجياً ما هو داخل العمل الأدبي والناقد هو كاتب وقارئ في آن واحد قارئ أولاً للعمل الأدبي من نوع خاص يتمتع بحساسية خاصة وهو ككاتب يقرب القاريء

من العمل الأدبي ويوضحه له ويساعده على الاقتراب من منابع الجمال في العمل الأدبي وعلى تذوقه ويوضح له الصلة بين هذا العمل وغيره من الأعمال الأدبية سواء السابقة أو المعاصرة له مستخدماً أدوات التحليل والمقارنة بدقة وتحديد، ولكن أيضاً بنظرة شاملة للأمور وهو يتبع أربع خطوات هامة:

- التجاوب اللحظي.
- الفهم العميق.
- التحليل الموضوعي.
- التقييم الأخير الشامل.

كما يهتم الناقد بالعمل الأدبي من أربع نواحي:

- العمل الأدبي في حد ذاته.
- في علاقته بكاتبة.
- في علاقته بالقارئ.
- في علاقته بالمجتمع.

2. نقد النقد:

ولقد وجه إلى النقد العربي هجوماً على منهجه وأدواته الإجرائية وعلى إغفاله للسياق التاريخي والاجتماعي للحركات النقدية الوافدة من أوروبا والتي تتنافس على الساحة (البنيوية، السيموطيقية، جماليات التلقي التفكيكية، الخ...)

واعتبر ذلك فوضى تفتقر إلى المرجعية المشتركة. كما اتهم بانفصاله عن الواقع الاجتماعي وعن المجتمع والتاريخ وبعدم موضوعيته واستخدامه لقوالب أوروبية ونقل النظريات النقدية الأجنبية واقتلاعها أحياناً من سياقها التاريخي والفكري وعدم قدرته على توظيف مفاهيم هذه النظريات بسلاسة لإضاءة النص.

وأصبحت التبعية للنظريات الغربية في النقد الأدبي تعوق الممارسة التطبيقة للناقد.

ويرجع البعض أزمة الدراسات النقدية الأدبية إلى تعدد الخطابات النقدية التي تكون أحياناً متعارضة فإن تعدد النظريات النقدية المولعة بالتنظير يكون ضارا.

والبعض الآخر يعتبر مشكلة نقدنا الحديث مشكلة منهجية بحثية فالناقد لا يمتلك المناهج العلمية التي تسمح له بالتعامل مع النصوص الأدبية تعاملاً علمياً منتجاً ومضيفاً. كما تتهم الممارسات النقدية بكونها تفتقر إلى الأسس النظرية والأدوات الإجرائية في الكثير من الأحيان وأخيرا تبرز مشكلة معنى العمل الأدبي التي اهتم بها النقاد في العصر الحديث فالأدب لا ينقل خبراً أو معلومة لكنه ينقل إحساساً ولا يكون المعنى خارج العمل الأدبي أو منفصلاً عنه. فبعض النقاد يفسرون العمل الأدبي في ضوء الظروف الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية التي نشأ فيها فهو نتاجاً لهذه الظروف وهذا ليس حقيقياً فقد يصور العمل الأدبي هذه الظروف ولكنه ليس نتاجاً لها فهو ليس صورة للعصر الذي نشأ فيه.

فالعمل الأدبي لا يمكن تفسيره بكل ما هو خارجه فهو كائن مستقل له كيانه الخاص، لذلك انتقل النقد الحديث من التفسير إلى التحليل.

3. ولكن هل يتغير النقد من عصر إلى عصر؟
وهل يحتاج للغة جديدة تختلف باختلاف العصر؟

النقد غير مقيد بزمن وغير مرتبط بثوابت وكما يختار القاريء كاتبه أو الناقد الذي يقرأ له، يختار الناقد أو الكاتب قارئه فهو يكتب لقاريء ذي ثقافة معينة ويعيش في بيئة بعينها وفي مجتمع بعينه وسط أفكار معينة سائدة وقيم بعينها في عصر بعينه فيطوع لغته ويجعلها تساير العصر حيث أن البيئة تنتج الانسان سواء كان قارئاً أو كاتباً أو ناقداً فيتأثر بها ويتفاعل معها. فإذا كان كل قاريء رقيباً على الكاتب وناقداً له فإن الناقد بدوره يوضح ويفسر للقارئ النص الأدبي الذي يخضع للعوامل الاقتصادية والدينية والسياسية السائدة في المجتمع ويؤثر فيها ويتأثر بها.

ويبرز الغمل الأدبي إلى الوجود من خلال اللغة وللناقد دور في توصيل معنى العمل الأدبي للقاريء وليس المقصود بالمعنى مجموع الكلمات ولكن وحدة الموضوع العضوية التي تعين على فهم جزئياته، فالنقد دعوة موجهة للقاريء ليخرج إلى الوجود "الموضوعي"

بتجاوز المعنى السطحي للنص... وما النقد إلا اقتراح يترك للقاريء فرصة التأمل في العمل الأدبي وإمعان النظر إليه فيمنح القارئ ما يسميه بارت "لذة القراءة" أو "le plaisir de lire" أي اللذة الفنية والأدبية فالنقد كشف للنص.

وهنا نتساءل هل النقد توجه فردي أو مجتمعي؟ هل هو خطاب جماعي أم نقد اجتماعي؟

يصاحب التوجه الفردي للقاريء توجه اجتماعي فيساهم النقد في بلورة الأفكار الاجتماعية السائدة أو يقوم بتحليل تاريخي للأدب فيتجه إلى جميع الناس ولا يحتاج الناقد إلى جهد كبير لتوصيل أفكاره لأنهم عاشوا معه نفس الأحداث وواجهوا نفس المشكلات وجمعتهم ذكريات واحدة وتاريخ واحد.

وينطلق الناقد من فرضية هيمنة الاجتماعي على الفردي فالعمل الأدبي بالنسبة له وحدة اجتماعية والتغييرات الشكلية بما فيها اللغة وثيقة الصلة بالتغييرات الاجتماعية وبذلك لا ينفصل الشكل عن المحتوى.

والشيء المؤكد أن النقد لا يمكن فصله عن النزاعات الإيديولوجية والسياسية في عصرنا الحالي. ولا يمكن أن يأخذ النقد في الاعتبار العوامل الفردية والعوامل التاريخية والاجتماعية في آن واحد يجب الاختيار وقد نترك حرية هذا الاختيار للناقد وأفكاره ورؤيته للعالم وإجاباته العلمية وحلوله المقترحة.

ولقد بعد النقد عن فكرة أن الأديب وحده هو مصدر المعنى أو هو الذي يعبر عن الرؤية الجماعية فالنص الأدبي مرتبط بسياقه (علاقة الكاتب بمجتمعه – علاقة الأدب بالتاريخ...)

وعندما قدمت الحداثة نصوصاً أدبية جديدة وقف أمامها الناقد حائراً فهو لا يستطيع قراءتها مثل النصوص الأخرى التقليدية فهي تفرض نوعاً آخر من القراءة لذلك لا توجد قراءة واحدة للعمل الأدبي الواحد ولكن عدة قراءات وليس له معنى واحد ولكن عدة معان.

وكما تغير الأدب الجديد كان على النقد أن يتغير ويظهر أيضاً نقد جديد.

4. ما هي أهم سمات النقد في العصر الحديث؟

من مقاييس البلاغة في النقد الحديث ما اجمع النقاد على تسميته بالمعنى الكلي للعمل لا أدبي، فمعنى القصة أو القصيدة لا يستمد من جزء أو عنصر من عناصرها منفرداً عن بقية العناصر بل من العمل الأدبي ككل به كيانه المستقل وتركيبته والعلاقات المختلفة بين الصور والأفكار والاحداث والرؤى والأوصاف والشخصيات والحوارات والمواقف إلى آخره... كل هذه العناصر يتضامن بعضها مع بعض للتعبير عن فكر ورؤية الكاتب التي يريد نقلها لقارئه.

- وكما يهتم النقد الحديث بالمعنى الكلي للعمل الأدبي فهو يهتم أيضاً باستخدام الرمز بدلاً من المعنى المجرد والتلميح والإيحاء بدلاً من التصريح وبالتعبير غير المباشر، فكلما زادت قدرة الكاتب على هذا النوع من التعبير كلما زادت بلاغته فالكاتب البليغ لا يفصح عن الإحساس ولكن يولده في عقل القارئ.
- والنقد الحديث يميل إلى قراءة العمل الأدبي منفصلاً عن كاتبه، فلا ينظر لكل ما هو خارج هذا العمل. فلم يعد الأدب يعبر عن شخصية الكاتب وعلينا أن نقرأ حياته لنتفهم ما كتب ولنرى مدى استطاعة كتاباته أن تكون مرآة صادقة لحياته (المدرسة الرومانتيكية) فالذي يعطي العمل الأدبي قيمته هو الأدب نفسه ووعي الكاتب وإلمامه بالأعمال الأدبية في الماضي والحاضر وقدرته الفنية والتكنيك الذي يجعله يفصل نفسه عن مادته ويميزه عن غيره ويعطي القيمة الفنية لعمله الأدبي، وينتقل به من الذاتية إلى الموضوعية.
- لا يتطلب النقد الحديث أن يكون الأدب مطابقاً للحياة معبراً عنها (الواقعية والطبيعية) كمعياراً للحكم على العمل الفني ودليلاً على نجاح الكاتب، فيعتبر الأدب بديلاً للحياة أو معادلاً لها.

ولقد أدرك النقاد الحديثون أن العمل الأدبي يصور الحياة دون أن يكون صورة لها. فيقول رشاد رشدي **"ليست الواقعية أن تصور ما حدث بل ما يمكن أن يحتمل حدوثه، لا حسب منطق الحياة كما تعرفها ولكن حسب منطق الحياة في القصة"** (*) (ما هو الأدب؟ صـ38).

(*) قامت الباحثة بترجمة جميع الاستشهادات المأخوذة من النصوص الفرنسية المنشورة إلى اللغة العربية.

- لا يؤمن النقد الحديث بالتفسير التاريخي للأدب لأن ذلك يخضع العمل الأدبي لعوامل خارجية، فالأعمال الأدبية ليست وثائق تاريخية تفسر على ضوئها أحداث الماضي.
- العلاقة بين الشكل والموضوع من المسائل التي يهتم بها النقد الحديث. أن استخدام الشاعر للألفاظ والصور وغيرها من عناصر القصيدة، استخداماً معيناً في شكل بعينه ينقل به إحساسه للقارئ هو ما يحدد قيمة القصيدة وليس الموضوع. ولكن انفصال الموضوع عن الشكل لا يمكن أن يكون عملاً فنياً فالنقد الحديث يؤمن أن العمل الأدبي يستمد قيمته من الشكل والموضوع مجتمعين.

العلاقة بين الأدب والعلم من الموضوعات التي شغلت النقد الحديث. فمن مظاهر تأثر الأدب بالعلم الصبغة العلمية التي اصطبغ بها النقد الأدبي المعاصر، فأصبح يتبع الأسلوب العلمي، فلم يعد الناقد يسجل مشاعره وأحاسيسه تجاه العمل الأدبي أو يقيسها بمقاييس اجتماعية واقتصادية أو يفسرها من منظور تاريخي.

- وأصبح العمل الأدبي تقييمًا لذاته ويستخدم الناقد نفس أداة العالم وهي التحليل ويستخدم أيضاً العبارات والألفاظ التي استعارها من العلم. ولقد ازداد الإيمان بالعلم في عصر الحاسوب والتكنولوجيا الحديثة وازدادت الأسس العلمية للنقد الأدبي رسوخاً. وأصبح النقد الأدبي قريباً من الأسلوب العلمي يخضع للقوانين كما يخضع العلم لها، ويستخدم لغة جديدة تعتمد على الرمز والإيحاء بدلاً من الإفصاح والوضوح، وتستخدم التصوير بدلاً من التقرير والدقة بدلاً من الإبهام أي كل أدوات العلم من استنباط واستقراء وغيرها من الأدوات.
- ابتعد النقد الحديث من المدرسة السيكولوجية التي تعتبر العمل الأدبي تعبيراً مباشراً عن شخصية الكاتب يساعده على اكتشاف هذه الشخصية، كما ابتعد النقد الحديث عن فكرة أن الأدب تعبير عن الفرد (المدرسة الانطباعية) على الناقد أن يفسره من هذا المنطلق ومن خلال انطباعاته الشخصية التي قد تبعده أحياناً عن العمل الأدبي.
- كما بدأ النقد الحديث يستخدم أداة المقارنة ليضع العمل الأدبي في مكانه الصحيح مقارنة بالأعمال الأدبية الأخرى.

ومن هنا نشأت علاقة الأدب المقارن بالنقد الأدبي. هل الأدب المقارن منهجاً علمياً لدراسة الأدب؟ هل هو دراسة نظرية للمبادئ الأساسية التي تحكم إنتاج الأدب؟

لقد عانى الأدب المقارن من اقتحام النقد لمجالاته الدراسية، فما هي حدود وظيفة النقد الأدبي؟

هل تغيرت الإشكالية الأساسية للأدب المقارن تحت تأثير الرؤى النقدية؟ ولقد اعتمد كل من النقد الأدبي والأدب المقارن على التحليل والمقارنة. وإذا كان النقد الأدبي يدرس الأعمال الأدبية ليستخرج القوانين العامة التي تحكمها منطلقاً من مبادئ عامة أو فرضيات كونها نتيجة لتحليل الأعمال الأدبية ليتحقق من صحتها، فالأدب المقارن يحدد أيضاً المبادئ العامة التي تحكم الإبداع الأدبي ناظراً إلى الأعمال نظرة شاملة، دارساً علاقة كل من الكاتب والمتلقي.

وإذا كان الأدب المقارن منهجاً لاستخراج عمومية المبادئ والمفاهيم وخصوصية النصوص واللغات فإن النقد الأدبي أيضاً منهجاً لاستخراج المبادئ والمفاهيم التي تحكم العمل الأدبي وتساعد على فهمه وتفسيره بالتحليل الموضوعي والربط بين جزئياته.

والناقد يحدد كل نوع أدبي وصفاته والقواعد التي تحكمه ويقترح نماذجاً مثالية. ولقد استفاد الأدب من توظيف قوانين العلوم الطبيعية والتجريبية وعليه أن يتوغل في مجالات العلوم الإنسانية كعلم النفس والاجتماع والمنطق والجمال ولكن أحياناً تضيع الحدود الفاصلة بين الخلق الفني الأدبي ومفاهيم هذه العلوم لذلك أصبحت الحاجة ضرورية إلى أن يصبح النقد الأدبي علماً قائماً بذاته أو فرعاً من فروع "علم الأدب" بحيث تحدد مواضيعه وأدواته البحثية بشكل علمي ويبتعد عن تطبيق الأفكار والنظريات المستوردة، ويبتعد عن الغلو والتطرف والغموض من أجل وعي جديد بمجال النقد الأدبي.

ونرى من كل ما تقدم أن النقد الأدبي ليس عملاً يسيراً فلقد انتقل من تحديد قيمة العمل الأدبي إلى أبعد من ذلك فلقد أصبح علماً مبنياً على علوم أخرى و لم يعد دور الناقد يقتصر على قراءة جيدة أو تقييم للعمل الأدبي ولكنه يقربه للقارئ ويوضحه له مستخدماً مفردات وقوانين الكثير من العلوم الأخرى.

الحداثة: استمرارية أم انفصال؟ (*)

جدل الحداثة وما بعد الحداثة...

أثار موضوع الحداثة وما زال يثير جدلاً شديداً بين أنصارها وخصومها. ففي حين يرى البعض أنها سبب التقدم العلمي والسياسي والاجتماعي الذي شهده الغرب يرى البعض الآخر أنها انفصال عن التراث ومضادة للقيم.

فما هي الحداثة؟ إن أبرز صفات الحداثة هو عدم القدرة على تعريفها، حتى الحداثيين أنفسهم فشلوا في تحديد مفهوم محدد لها و"عرفوا الحداثة بعد الجهد بالحداثة".

إن مصطلح الحداثة بدأ أولاً في فن العمارة منذ عام 1945 حيث كانت تعني الخروج عن كل ما هو نمطي ومألوف وبدأت رؤية ثورية تعيد صياغة العمارة باعتبارها نشاطاً فنياً وإنسانياً بلا قيود يتمتع بحرية تامة.

إن كلمات مثل moderne (حديث) modernité (حداثة) modernisme (عصرية) لا تحمل نفس المعنى ولا ترتبط بأفكار ثابتة أو مغلقة. إن كلمة modernité وهو اسم يطلق على كل ما هو حديث أو moderne ظهرت عند Balzac عام 1923 وكلمة modernisme بمعنى ميل، مبالغ فيه غالباً، لكل ما هو حديث ظهرت عند Huysmans في "صالون عام 1879" في حين أن الصفة moderne أقدم منهما كثيراً وقد تعرض Hans Robert لتاريخها فكتب: "أن كلمة modernus تظهر في اللغة اللاتينية في آخر القرن الخامس وتأتي من كلمة

(*) البحث سبق نشره فى سلسلة قضايا فكرية بعنوان "الفكر العربي بين العولمة والحداثة وما بعد الحداثة" كتاب التاسع عشر والعشرون أكتوبر 1999 الذى يصدر عن قضايا فكرية للتوزيع والنشر.

modo (الآن–مؤخراً–حالاً) ولذلك فإن كلمة modernus تعني ما هو موجود–حالي أو معاصر وليس ما هو حديث".

ما هي الحداثة؟ إن الإجابة عن هذا السؤال نجدها في العلاقة بين الذاكرة كتراث حي وكمصدر لغذاء العقل. ينبغي أن نعثر كما يقول Octaviopaz على حداثة بلا تاريخ، الوحيدة الجديرة بالاهتمام في حقيقة الأمر كما يقول Antoine Compagnon الذي يضيف "إن الحداثة كمرادف لكلمة الأصالة، هي رمز لتحرير طال انتظاره ولا يمكن معايشتها إلا بوضع الذاكرة في مكانها الصحيح تماماً كنهر فاضت مياهه أو غير مجراه، لذلك فإن علاقتنا بالماضي يجب أن تمر باختبار نقدي لحاضرنا وإلا سنظل غير قادرين على الحصول على الاجابات للأسئلة المختلفة والمتداخلة والغامضة أحياناً لنهاية هذا القرن".

ويحدد Antoine Compagnon في كتابه المتناقضات الظاهرية الخمسة للحداثة (Les cinq paradoxes de la modernité) فيقول إنها:

- خرافة الجديد أو التشاؤم من الجديد.
- ديانة المستقبل.
- العادة النظرية الغريبة أو المستهجنة.
- المناداة بثقافة الجماهير.
- الميل إلى التنصل أو الإنكار والرفض.

كل واحدة من هذه المتناقضات الخمسة لجمالية الجديد تتعلق بلحظة هامة في التقليد الحديث وهي لحظة أزمة: الأزمة الأولى كانت عام 1863، عام ظهور لوحة Déjeuner sur I'herbe أو الغذاء على العشب والـ Olyompia لمانية (Manet) والأزمة الثانية عام 1913 وهي فترة ظهور الكولاج Collages لـ Braque وPicasso والـ Calligrammes لـ Apollinaire و Ready-mades لـ Duchamp والبحث عن الزمن الضائع لـ Proust والأزمة الثالثة عام 1924 مع ظهور منشورالسيريالية. والحرب الباردة عام 1968 هي الأزمة الرابعة، أما الثمانينيات فتمثل الأزمة الخامسة والأخيرة لما بعد الحداثة وهي ليست فرنسية وإن كان الفرنسيون هم الذين اخترعوا الحداثة.

إن الحداثة في فرنسا تعني تلك التي بدأت مع Baudelaire و Nietzsche وتشتمل إذاً على العدمية nihilisme. ويبدو أن Courbet و Manet هما أوائل الحديثيين في الفن ومؤسسا هذا التقليد الجديد يليهما التأثيريون والرمزيون مثل Cézanne ثم التكعيبيون والسرياليون، أما في الأدب والشعر فقد يكون Baudelaire و Flaubert ثم Rimbaud و Mallarmé هم أوائل الحديثيين.

ويقترح Clément Greenberg، الناقد الأمريكي الأكثر أهمية منذ الحرب العالمية الثانية، نظرية عامة للحداثة فيكتب: "إن جوهر الحداثة هو استخدام الأساليب الخاصة لنظام ما لنقد النظام نفسه، وليس ذلك بهدف التخريب أو التدمير ولكن لإدراجه بطريقة أعمق في مجال صلاحيته الخاص".

وهكذا يجعل Greenberg من النقد الذاتي أساساً للفن الحديث.بمعنى أن التصوير يصبح بداية من منتصف القرن الـ 19 نقداً للتصوير ويحدد بنفسه حدود لغته الخاصة.

ونرجع لسؤالنا الأساسي: ما هي الحداثة؟ هل المعاصرة هي الحداثة وما الفرق بينهما؟ هل المعاصرة هي نقيض للأصالة؟ هل الحداثة استمرارية ام انفصال؟ وقبل الرد على هذه الأسئلة سأتوقف قليلاً عند الحداثة الأدبية، والشعرية بصفة خاصة عند الحداثيين الفرنسيين دون غيرهم ثم سأحاول تعريف ما بعد الحداثة.

كل من الأدب والفن نشاط اجتماعي، فالعمل الإبداعي لا ينعزل عن البيئة المحيطة به سواء كانت دينية، سياسية، ثقافية، اقتصادية أو فنية أي نشاط لا ينفصل عن مجموعة من المؤسسات والعقليات والأيديولوجيات والمعارف والسلوكيات الاجتماعية.

والأدب بصفة خاصة نتاج اجتماعي وسلوك الكتاب وأعمالهم تبدو غامضة ومتناقضة: تدعيم أو تحطيم النظام القائم، الانفتاح على مساحة من الحرية الرمزية حيث يتشكل المكبوت الاجتماعي، تذكير بالأصل والتراث والأجداد، والتنبؤ.بمستقبل مأساوي أو مشرق، تشييد مكان آخر تتحقق فيه الرغبات والأحلام. فالفن (والأدب نوع من الفن) كما يقول أندريه مالرو: "هو ما يجب التاريخ أن يكونه" والشعر هو مكان الحداثة في الأدب أكثر من النثر وهو يتصف بالبعد التدريجي عبر الأشكال التقليدية. ولقد حدث في منتصف القرن الـ19 تغيير كبير في الشعر فكان Baudelaire يتمنى في آخر قصيدته "Salon de 1845" مجيء الجديد L'avènement du neuf ويصيح Ezra Pound: "Make it new!" ويؤكد Rimbaud

على ذلك قائلاً: "يجب أن نكون حديثين على الإطلاق" Il Faut être absolument moderne ويعتبر Baudelaire أبا الحداثيين وهو أول واضع لنظريات هذه الحداثة الشعرية، فيطلق مفهوم الحداثة قائلاً: "إن الحداثة هي الوقتي والعابر والمحتمل أو الممكن أي نصف الفن والنصف الآخر هو الخلود، هو الثابت الذي لا يتغير".

إن القاعدة الشعرية الوحيدة هي القدرة على الإمساك باللحظة في حقيقتها، فالشاعر منتج ونتاج للعالم الذي يحيط به في آن واحد فهو يخترع العالم ويعيد اكتشافه والشعر لا يخضع لقواعد أو مشاعر محددة ولكنه يتوجه للماضي ليمهد للمستقبل ويصبح نبوءة.إن الهدف منه هو تغيير العالم وتغيير الذات وتغيير الآخرين. وفي آخر قصيدة من ديوان أزهار الشر Les Fleurs du Mal وهي قصيدة Voyage (السفر) نقرأ هذه العبارة: Au fond de I'Inconnu pour Trouver du nouveau في أعماق المجهول لنعثر على الجديد!

ولكن الجديد بالنسبة لـ Rimbaud يختلف اختلافاً بيناً عن بودلير فهو بالنسبة لهذا الأخير مرتبط باليأس، بالـ Spleen بالمزاج السوداوي والاكتئاب والقلق والحزن، تلك الاشياء التي تجعل الشاعر يهرب من الواقع الكريه في حين أنه عند Rimbaud مرتبط بمهمة الشاعر وبالتقدم.

فكلمة حديث عند Rimbaud تنطلق كرفض لما هو قديم وتتكرر عدة مرات في قصائده فيقول في رسالة المتنبيء Lettre de Voyant (مايو 1871): إن اختراعات المجهول تتطلب أشكالا جديدة ويطالب رامبو الشاعر الحديث أن يأتي بالجديد شكلاً ومضموناً. وفي الـ Les Illuminations، وهي عواصف متفجرة من الهذيان والتخيلات يقصف رامبو بالعالم وبالذات ويحطم العمل الأدبي نفسه ويحاول خلق لغة جديدة: حاولت أن اخترع وروداً جديدة، نجوماً جديدة، لحماً جديداً، لغات جديدة (Adieu) ولكي يصل لهذه اللغة الجديدة، على الشاعر أن يعيد النظر في الكلمات فهو لا يستطيع خلق عالم جديد بكلمات قديمة مستهلكة، فقدت معانيها لذلك يلجأ أحياناً إلى نحت كلمات جديدة أو إعطاء معان جديدة لكلمات قديمة ويعيد تشكيل الكلمات. ولكن تجربة رامبو تفشل وتنتهي بالصمت.
أن صمت رامبو بعد 29 عاماً من عمره هو أسطورة الفن الحديث. أما Mallarmé فيعترف أن أعماله هي "طريق مسدود" وأن انعزاله انعزال مطلق وبكامل إرادته. ومثل ما فعل رامبو، ولكن بطريقة مختلفة، قاد Mallarmé أعماله إلى النقطة التي تحطم فيها نفسها وتعلن نهاية كل شعر.

إن الشاعر بهذا التحطيم والتعتيم يهرب من حقيقة مؤلمة وواقع بشع منذ منتصف القرن التاسع عشر، فيكتب Mallarmé: "إن تصرف الشاعر في زمن كهذا يبدو فيه مضرباً أمام المجتمع وينحي جانباً جميع الوسائل الفاسدة التي قد تتوافر له" ولكن هذا الهروب أمام الواقع الاجتماعي المعاصر لا يكفي. إن الغموض المتزايد للشعر الحديث يجعله نوعاً من التدهور والسلبية. فإن نفس الطريق قد يقود الحركة الشعرية إما إلى الحقيقة أو إلى الفناء. ولا يجب الخلط بين الغموض والحداثة كما لايجب على الشاعر أن يقبل الفشل بل عليه استكمال طريقه القدري، عليه أن يكون-كما يقول Henri Michaux: "عبارة تحاول أن تتقدم بنفس سرعة الفكرة".

منذ أن أجلس Rimbaud الجمال على ركبتيه والشاعر لا يحاول أن يبحث ويجد هذا الجمال بل هو في بحث دائم عن القيم، وعلى الشاعر الحديث أن يعي تماماً ليس فقط الكلمات ولكن العالم أيضا والإنسان ويجب أن يتذكر دائماً "أنه إذا كانت القصيدة مصنوعة من كلمات، فالكلمات ليست فقط مصنوعة من الحروف Lettres ولكن أيضاً من الكائن الحي L'être، كما يقول G.E.Clancier وبينما نحن مشغولون في إيجاد تعريف للحداثة ظهر تيار فكري يشن هجوماً عليها وعلى مفاهيمها ويسمى ما بعد الحداثة.

وهو يعتقد أن الحداثة انتهت بعد فشلها في تحقيق وعودها، ويحاول في نفس الوقت التبشير بقيم جديدة تقوم على أساس الانفتاح الفكري المضاد لفكر الحداثة الجامدة، وليست هناك نظرية عامة لما بعد الحداثة لأنها هي نفسها ضد صياغة النظريات العامة. فما هي إذن؟ هل هي استكمال للحداثة أم رفض لها؟ وإذا كنا قد أعطينا الجنسية الفرنسية للحداثة فإننا نعطي الجنسية الأمريكية لما بعد الحداثة: فبعد عام 1945 انتقل سوق الفن من العالم القديم إلى العالم الحديث، من باريس إلى نيويورك كعنصر حتمي لتطور الفن الحديث عن طريق الحركة التعبيرية المجردة ثم الـ pop art عام 1960، ثم غزت ما بعد الحداثة في الثمانينيات الأدب والفنون والموسيقى. إنه مما لاشك فيه أن ما بعد الحداثة حركة ضد الحداثة وإذا كان الحديث هو المعاصر والحالي فما معنى إذن هذه البادئة "post"؟ ألا يبدو الأمر متناقضاً؟ ما هو هذا الـ post "بعد" إذا كانت الحداثة هي التجديد المستمر واذا كانت هي حركة الزمن نفسه؟ كيف يمكن للحاضر أن ينفي صفة الحاضر؟

في الواقع، إذا كانت الحداثة أمراً معقداً فما بعد الحداثة أكثر تعقيداً ويشير Antoine Compagnon في كتابه الذي أشرنا إليه من قبل إلى هذا التعريف لما بعد الحداثة المأخوذ

من قاموس أمريكي حديث هو: "حركة أو اسلوب يتصف برفض حداثة القرن العشرين ويتمثل في أعمال تتضمن تنويعاً للأساليب والتكنيكات التاريخية والكلاسيكية". ويؤكد Compagnon أن المؤرخ Arnold Toynbee أدخل صفة الـpost-moderne في بداية الخمسينيات كمرادف لكل ما هو متدهور ولا معقول وفوضوي وللإشارة للحقبة الأخيرة من الزمن الحديث وتاريخ الغرب، أي الانحطاط الأوروبي في الربع الأخير من القرن الـ 19 الذي أكدته الحربان العالميتان.

ثم ظهرت هذه الصفة مرة أخرى في الستينيات بمعنى تحقيري péjoratif عند النقاد الأمريكيين أمثال Irving Howe في سلسة من المقالات جمعت بعد ذلك تحت اسم The Decline of the New وأصبحت ما بعد الحداثة أيديولوجية لمجتمع استهلاكي. إنها شيء جديد بالمقارنة بالحداثة وإذا فتحنا قاموساً للغة الفرنسية (Petit Larousse) أو الإنجليزية نجد كلمة ما بعد الحداثة post-modernisme مخصصة غالباً للطابع المعماري الذي يختلف عن المعمار الحديث.

إذا كانت أحلام الحداثة قد ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى والثورة الروسية وفرضت نفسها مع حلم إعادة بناء أوربا على أسس جديدة كنوع من التغيير الاجتماعي فما هو حلم ما بعد الحداثة؟ هل ما بعد الحداثة أكثر حداثة من الحداثة؟ هل هي ضد الحداثة أم استكمال لها أي "بعدها"؟ هل هي قمة الحداثة أم رفض لها؟

إن البادئة أو الـ post: préfixe= بعد، تعني الانفصال، هل يعني الانفصال عن الحداثة قمة الحداثة؟ كيف يمكن تعريف الحديث والتفرقة بينه وبين الجديد أو الـ Néo الذي يعني المرجعي أو الـ zétro؟ إن الجديد الحقيقي يجب أن يكون تجديداً ونهضة وتقدماً. ما بعد الحداثة هو نوع من التجاوز للحداثة، وخروج عنها وعبور لها. فما بعد الحداثة ليست ازمة من الأزمات التى ظهرت فى تاريخ الحداثة وليست ثورة للحداثة على نفسها ولكنها نوع من الوعي. إن "المشروع الحديث" لم ولن ينتهي هي نوع مختلف من التفكير في العلاقة بين التراث والتجديد بين التقليدي والمتغير.

إن ما بعد الحداثة في الواقع هو استكمال للحداثة برفضها وبالانفصال عنها كثقافة قائمة. قد تكون ما بعد الحداثة أزمة حقيقية للوعي التاريخي في العالم المعاصر، أزمة شرعية المثاليات وقد تكون مجيئاً متأخراً للحداثة الحقيقية.

قد تكون الحداثة فترة انتقالية أو هي لحظة لا يمكن إدراكها أو هي المتغير وغير الثابت ولكن يبقى سؤال هام: هل هما استمرارية أم انفصال؟ هل كل جديد يعني بالضرورة رفضه للقديم وهل يعني وجود تغيير حتمي؟ وهذا التغيير هل هو بالضرورة إلى الأفضل؟

يقول سارتر: "في مجتمعاتنا المتحركة يعطي التخلف أحياناً دفعة للأمام" (الكلمات،1964) إن البحث عن جديد هو خاصية الفن الحديث لذلك كانت السريالية مثلاً منذ حددها Breton كنوع من الفكر في غياب أي متابعة للعقل، نوعاً من الحداثة ويرفض Aragon كون السيريالية استكمالاً وتطوراً لما سبق في حين يحاول البعض أن يجد لها أصولاً ويربطها بالماضي. وكثير من الفنانين ارتبط اسمهم بالسيريالية في حين أن أعمالهم ما هي في الواقع إلا استكمال للحركة الرمزية في آخر القرن الماضي مثل Dali وDelvaux وCherico وغيرهم. وكتاب الرواية الجديدة الـ Nouveau Roman أمثال Nathalie Sarraute وRobbe Grillet وMarguerite Duras يكتبون الآن سيرتهم الذاتية ويؤكدون أن لا شيء قد تغير!

إن الاعتقاد السائد هو أن الحديث هو ما ينفصل عن القديم أو التقليدي، والتقليدي هو الذي يقاوم التحديث ولكن قد يكون القديم والتقليدي هما قمة الحداثة لذلك سنحاول تفسير المصطلحين:

إن الجمع بين كلمتي تقليدي وحديث يبدو أنه جمع بين ضدين أو تحالف بين كلمتين متعارضتين فما الفرق بينهما؟

إن التقليدي هو نقل نموذج أو معتقد من جيل إلى آخر ومن قرن إلى آخر، وهو نوع من الإخلاص للأصل لذلك فإن الحديث عن "تقليد حديث" قد يبدو غريباً وذلك لأن التقليدي تصنعه مجموعة من الانفصالات ولكنها تبدو كبدايات وخلق لأصول.

إن كل جيل ينفصل عن الماضي فإن هذا الانفصال نفسه يكون تقليداً ويشير Octaviopaz في point de convergence و(نقطة تطابق) إلى أن التقليد الحديث هو تقليد ضد نفسه. وهذا التناقض يشير إلى طبيعة الحداثة المتناقضة في ذاتها. فهي تؤكد وتنفي في الوقت نفسه فتشير إلى حياة الفن وموته، إلى عظمته وتدهوره.

إن الجمع بين المتناقضين يكشف عن الحديث كنوع من نفي التقليدي كما يقول

A.Compagnon ويبدو التعبير الإنجليزي The Modern Tradition وهو عكس The Classical Tradition أقل تناقضاً فهو يشير إلى فترة تاريخية تبدأ منتصف القرن الـ19.

وفي الواقع أن عبارتي كلاسيكي وتقليدي تتفقان في حين أن الحديث يبدو كأنه خيانة للتقليدي ورفض لذاته. والحديث يختلف عن القديم ancien أو antique أي عن الماضي، أي الحاضر في مقابل الماضي. فهل يمكن اعتبار القدماء في وضع أدني من المحدثين باعتبارهم أكثر بدائية في حين أن الحديث يعني التقدم، تقدم المجتمع والعلوم والتكنولوجيا إلى آخره؟

بالطبع لا، فللقدماء أهميتهم وثقلهم وجماليتهم في الأدب والفن والشعر والموسيقى.

إن الحداثة تقول انطلق كما شئت وعبر عن نفسك واترك كل ما هو مقدس أو نمطي للبحث عن عالم جديد بعيد عن أي تقليد لما سبق. ولكن الحداثة ليست المعاصرة أي أنها ليست تعبيراً عن الزمن الحاضر فقط بل إنها امتدت لتصل إلى التراث والشعر والقديم فيرى الشاعر والناقد السوري محيي الدين اللاذقاني في كتابه "آباء الحداثة" أن الحلاج هو الأب الحقيقي لقصيدة النثر العربية. في حين يؤكد الغيطاني أن هناك شعراً جاهلياً حداثياً، وادوار الخراط يعتقد أن أبا نواس يظل شاعراً حداثياً لأن شعره تجاوز معاناة الخبرة المباشرة إلى سؤال ما وراء الواقع، إلى مشارف الصوفية كما في حالة الحلاج مثلاً ويضيف الخراط أن شيخ الحداثة العربية هو أبو العلاء المعري للسبب نفسه وهؤلاء هم آباء الحداثة الإنسانية جميعها.

وعند Rimbaud تصطدم الحداثة بالتراث وتقيد تشكيله بالخيال وخلط الأساليب المعمارية فلقد حاول Rimbaud استخدام جميع المتناقضات المحتملة لمفهوم الحداثة ويرفض أدونيس كل علاقة بالماضي فيقول: الإنسان عندنا ملجوم بالماضي، نعلمه أن يكسر اللجام ويجمح، نعلمه أنه ليس حزمة من الأفكار والمصنفات والأوقات يسمونها تراثاً.

ويضيف أدونيس: "ليس التراث مركزاً لنا. ليس نبعاً وليس دائرة تحيط بنا. حضورنا الإنساني هو المركز والنبع".

ويستطرد قائلاً: ما نريده، ما نهدف إليه شيء آخر أيها السادة إننا نتخطى ما كنتموه، ما ورثتموه. نهدمه أيضاً.

تشتمل الحداثة إذن على مجموعة كبيرة من المتناقضات: القديم/الحديث، الحاضر/ الماضي،

اليسار/ اليمين، التقدم/ الرجعية... ويصعب على القارئ أو المثقف العادي أن يفهم الفكر الحداثي الجديد وما به من متناقضات. فالحداثة أضاعت أحياناً النص وأضاعت المعنى. الحداثة هدمت الماضي دون وجود بديل. الحداثة أصبحت تعني الغموض والإبهام. الحداثة لم تعد لإثراء النص ولكن لتدميره. الحداثة أصبحت نفياً مستمراً.. فالحداثيون كما يقول عبد العزيز حمودة: "وقفوا طويلاً أمام مراياهم المحدبة إلى أن صدقوا أن حجم إنجازاتهم المبالغ فيها حجم حقيقي، بينما يتفق نقاد الحداثة الغربية على أننا لو خلصنا الحداثة من الصخب والضجيج نغمة التعالي والمبالغة فلن يبقى منها الكثير" (الوفد 19 مارس 98).

إن الفن والإبداع عموماً تمرد دائم ومغامرة جديدة مغامرة الجديد الكبرى كقيمة أساسية للعصر. إن الإيمان بالتقدم هو إيمان بالجديد، فالجديد هو جعل التقدم ممكناً، ولكن لا يجب أن ننخدع بكل ما هو جديد فالجديد والحديث ليسا دائماً الأفضل، والجديد والحديث ليسا دائماً انفصالاً عن الماضي، فمصطلح قصيدة النثر في أدب الحداثة وتداخل الأجناس الأدبية وتمازجها وانصهارها بحيث يتمرد النوع الأدبي على نفسه في ثورة، هذا التواصل ليس حديثاً، فنجده في الأسطورة القديمة وفي الملاحم وفي أدب المقامة فلك منهم نوع أدبي يجمع بين القصة والشعر. الجديد إذن يمكن أن يكون استمراراً للقديم. والحداثة ما هي إلا تراث حي قائم بصرف النظر عن زمنه.

الهوامش

(1) عنوان مقال في جريدة الدستور بتاريخ 1998/2/18.

(2) ارجع إلى كتاب Antoine Compagnon بعنوان Les cinq paradoxes de la modernité, Seuil, 1990, pp. 17 – 18.

حول اندماج واختلاط الأنواع الأدبية (*)

هل ما يزال للأنواع الأدبية وجود؟ كيف يتحول نوع أدبي إلى آخر؟

منذ عدة سنوات كتبت بحثاً بعنوان عندما تحكى القصيدة، أحاول فيه أن اثبت أن الحدود بين الأنواع الأدبية لم يعد لها وجود، فيختلط الشعر بالنثر، والقصيدة بالحكاية بالرغم من التباين الذي يبدو بينهما إلا أن هناك عوامل كثيرة مشتركة.

واليوم انطلاقاً من هذه الفكرة عن إلغاء الفواصل بين الأنواع الأدبية، أحاول أن أكتشف العلاقة بين القصيدة والسيرة الذاتية: هل هناك سيرة ذاتية شعرية؟ وإذا كان من شروط السيرة الذاتية كما حددها Philippe Lejeune أن تكون نثراً، فهل هذا معناه عدم وجودها فى الشعر؟ وكيف يمكن تصنيف الأعمال الأدبية التي تجمع بين الكثير من الأنواع؟ وهل ما زال لهذا التصنيف أهمية غير أهميته بالنسبة لدور النشر والمكتبات؟

إن التمييز بين الأنواع الأدبية أصبح اليوم لا أهمية له فإن محاولة وضع الفواصل ورسم الحدود لا طائل منها، و لم يعد تصنيف الأعمال الأدبية مهماً سوى فى المكتبات والدوريات ودور النشر. إن ما يعنينا هو الكتاب خارج أي تصنيف وبعيداً عن أي محاولة لوضعه داخل إطار معين، فالكتاب لا ينتمي لنوع بعينه ولكن للأدب بصفة عامة. ويؤكد Tomachevski ذلك قائلاً: "إننا لا يمكن أن نضع أي تصنيف منطقي ومحدد للأنواع الأدبية لأن التمييز بينها هو دائماً تاريخي أي يبرره فقط وجوده في زمن معين" (1).

(*) بحث قدم في مؤتمر قضايا الأنواع الأدبية في النقد العربى قسم اللغة العربية بآداب القاهرة– مهدى إلى روح ألفت الروبى(10 – 12 نوفمبر 2001)/ ثم نشر في مجلة فصول العدد 78 – صيف – خريف 2010، الهيئة العامة للكتاب.

وإذا كان البعض ما زال يؤكد أهمية وفائدة مفهوم النوع الأدبي، فيجب أن نعترف أن هذه الأهمية اختلفت على مر العصور وأن محاولات الوصف والتحديد لم تتوصل إلى تعريفات واضحة ثابتة للأنواع الأدبية. إن كل تصنيف للأنواع الأدبية يرتبط بمعايير تختلف وتتنوع على مر العصور والأزمنة. فالأمر يتعلق بمصطلحات نظرية وتعريفات غير واضحة وضعها النقاد وأصحاب النظريات لإرساء مبادئ لتنظيم وتصنيف الأعمال الأدبية المتنوعة والمختلفة. وخير مثال على ذلك أنه لا توجد نظرية موحدة للأنواع الأدبية إنما تصنيفها يتعلق بأهواء النقاد ورغبات الكتاب فإن مصطلح رواية مثلاً ليس مفهوماً نظرياً يتعلق بتعريف اسمي يتفق عليه أصحاب النظريات الأدبية فى عصرنا الحالي ولكنه مصطلح يرتبط بعصور مختلفة وبنصوص متنوعة لكتاب وناشرين ونقاد مختلفين فإن "هوية نوع أدبي"كما يقول J.M.Schaeffer "هي في الأساس هوية مصطلح عام متشابه ينطبق على عدد من النصوص"[2]، فمثلاً حكاية Conte اسم كان يطلق فى العصور الوسطى على جميع أنواع النصوص السردية فعلى سبيل المثال فى Le Roman de la Rose "رواية الوردة" تتحدث عن حكايات الملك آرثر. وفى العصر الكلاسيكي اختلف المسمى وفقاً لمعايير محددة فأصبح يطلق على النص الروائي والخيالي "كحكايات Perrault مثلاً" والفكاهى أيضاً. وفى القرن التاسع عشر عند Flaubert و Maupassant أصبح يطلق على القصة القصيرة أو على أي نص سردي قصير فى حين أن قاموس Litré يعرف هذا المصطلح بأنه اسم يطلق على جميع أنواع السرد الروائي طالت أم قصرت. وهذه الاختلافات تنطبق على الكثير من الأنواع الأدبية الأخرى فى العصور المختلفة ويفرق Jean Marie Schaeffer فى كتابه "ما هو النوع الأدبي"؟ [الذى أشرنا إلية من قبل] بين ما يسميه الأنواع الأدبية الـ endogénes أى داخلية المنشأ وهى التى يستخدمها الكتاب والجمهور والـ exogénes أى خارجية المنشأ [التى وضعها مؤرخو الأدب] وبالنسبة لـ Schaeffer فإن الأنواع الأدبية توجد بطريقتين: إما خارج العمل الأدبي فى الـ Paratexte أو داخل العمل الأدبي فى الـ Métatexte.

كما يؤكد Schaeffer أن المؤلف أو الناشر الذي يحدد النوع الأدبي لنص ما لا يخضع لنفس اعتبارات الناقد الذي ينظم مكتبته "المثالية" ولا توجد فى رأينا نظرية موحدة للأعمال الأدبية، فهي مسميات وتصنيفات خيالية تخضع لأهواء النقاد ورغبات الكتاب ليتعرفوا على أنفسهم في خضم هذا الكم الهائل من المؤلفات والأعمال. وقد تثبت الأنواع الأدبية لفترة طالت أم قصرت، ولكن الحدود التي تفصلها ليس من الصعب عبورها، فوجودها التاريخي

ليس أبدياً، مطلقاً ولا يوجد قانون عام يحكم تطورها، فتتعرض الأنواع الأدبية للكثير من التغييرات والتطورات خلال وجودها على مر الأزمنة، ويتحول هذا النوع الأدبي إلى نوع آخر ويتكون ذلك الآخر من بقايا أنواع أخرى، وتتوالد عناصر جديدة وأخرى ثانوية وأخرى متشعبة ومتفرعة من الأنواع الأصلية، فيتعرض التصنيف النوعي لإعادة النظر باسم حرية الإبداع ويتحطم الفاصل بين الأنواع وتمحى الحدود فيما بينها .فيكتب Mallarmé عام 1891: "أن فى النوع المسمى نثراً توجد أبيات منظومة تكون أحياناً مثيرة للدهشة". ويتساءل Jean Yves Tadié عن الفرق بين النثر الشعري وقصيدة النثر ويعتبر الأول أداة وصل بين الرواية[3] والقصيدة. ويتساءل Aragon: هل هناك قاعدة تسمح بالتعرف على قطعة نثرية وقصيدة نثر؟ ويقترح Todorov فى مقال بعنوان "أصل الأنواع"[4] أن نطلق أسماء الأنواع فقط على النصوص التى تم تصنيفها وفقاً لهذه الأنواع على مر التاريخ .

وهكذا يصبح النوع غير مؤكد وقد ينتج عن الجمع بين الضدين. وإذا كانت الأنواع الأدبية هى الأشكال المشتركة لمجموعة من الأعمال فى عصور مختلفة إلا أن هناك أنواع غير ثابتة فما الفرق مثلاً بين حكايات Perrault وحكايات Maupassant ولماذا تسمى الأولى حكاية والثانية قصة قصيرة بالرغم من أنهما ينتميان إلى النوع السردى القصير؟ هل لأن الأول ناقل لهذه النصوص والثانى مبدع لها؟ فالحكاية والقصة القصيرة أى Conte وNouvelle نوعان العلاقة بينهما قوية بحيث يسهل الخلط بينهما فالكثير من عناوين القصص القصيرة تشير إلى هذه العلاقة فيسمى Maupassant مجموعة قصصه القصيرة Contes de la Bécasse ويستخدم Mérimée أحياناً كلمة حكاية أو قصة قصيرة للإشارة إلى أعماله (Vénus d'Ille). وهكذا تبدو تعريفات الأنواع الأدبية غير واضحة وتصبح الحكاية فى منتصف الطريق بين القصة القصيرة والفابيولا، والسيرة الذاتية المتخيلة تقع بين الرواية والسيرة الذاتية وقصيدة النثر تجمع النثر والشعر. ويسمى Aragon ديوانه الشعري الرواية غير المكتملة Le Roman Inachevé أو دراسته عن الفنان هنرى ماتيس[5] رواية فيكتب فى الأسطر الأولى: "أطلقت عليه أسم رواية حتى يسامحونني عليه، فكلمة رواية هو نوع من الاعتذار تفترض الاعتراف بنزاع دائم بين الإطارات المختلفة لتقديم الواقع عن طريق الكتابة وهى الأنواع" [ص38] ويضيف أن هذا العمل " ليس رواية ولا دراسة ولا سيرة ذاتية ولا كتاب فن ولكن كل ذلك تباعاً وفى آن واحد". وكلمة رواية فى العنوان تذكرنا بأن التناقض أساساً نوعياً. ويبدو Aragon نفسه متردداً حول نوع عمله فنقرأ فى

الصفحات الأولى ما يلى:

- "إذا كان كل ذلك رواية وليس مجموعة من الدراسات.."

- "في الحقيقة أن ذلك رواية.."

- "إذا افترضنا أن ذلك كتاب أو رواية.."

وفي الصفحة الأخيرة يكتب Aragon:

- "لم تكن هناك رواية، ولا بورتريه أو كوميديا"

ويضيف قائلاً:

- "وهكذا يستمر الكتاب، الرواية، البورتريه..."

إن هذا الكتاب لآراجون يطرح مشكلة الأنواع الأدبية أكثر من أى عمل آخر له. والكتاب دراسة عن الفنان هنرى ماتيس تقع فى جزئين وبه لوحات فنيه ويجمع كل ما كتبه آراجون حول ماتيس منذ لقائهما فى نيس عام 1941 وحتى موت الفنان عام 1954 وبه مقالات نشر بعضها من قبل فى الجرائد والمجلات الفنية وبعضها لم ينشر بعد. وفى الهوامش مجموعة من الملاحظات والإضافات والأقواس. ويؤكد Schaeffer أن هذا العمل "يطرح إشكالية هوية ونوع العمل الأدبي فهذا الكتاب كرواية هو حكاية لقاء وصداقة مع الفنان وحكاية فكر حول أعمال ما تيس وفنه" ويضيف قائلاً: "حكاية كتابة تبحث عن شكلها على مضى ثلاثين عاماً [ص41] .

والرواية بطبيعتها نوع من الأنواع الأدبية يمكنه أن يشتمل على أنواع أخرى كثيرة، فرواية البؤساء لـ Hugo بها مقتطفات تاريخية وفلسفية وأجزاء من السيرة الذاتية وقصائد نثرية ولكن الكتاب أساساً سرد روائي يربط بين هذه النصوص وهذه الأنواع فى علاقة الكل بالجزء، فى حين أن كتاب ما تيس ليس به أي وحدة سردية .

وفى ديوانه الشعري الرواية التي لم تكتمل Le Roman Inachevé يبدو صوت الأنا الشعري وهو يقول ويبنى "رواية" حياته حيث تتوالى بغير نظام قصائد تثير الذكريات القديمة والحب والتاريخ والعودة إلى الذات والانبهار والقلق وفى قصيدة عن الحب المحطم يشير Aragon إلى عنوان الكتاب فيقول:

"مجداف ينزلق

على الحصى الناعم

كالرواية المقروءة"

"فالرواية" ترمز إلى الاستمرارية المتوحدة مع الحنين وتتعانق الرواية والقصيدة فى هذا النص الشعري، فالقصيدة تستقبل السرد بترحاب وتفنى الأنواع الأدبية وتمحى من الوجود. ويؤكد Derrida:

"إن النص لا ينتمي لأي نوع. فكل نص يشارك في نوع أو أكثر، فهناك دائماً نوع وأنواع ولكن هذه المشاركة ليست أبداً انتماء"(6). ويؤكد Blanchot أيضاً:

" إن ما يعنينا هو الكتاب وحده كما هو بعيداً عن الأنواع وخارج التصنيفات من نثر وشعر ورواية وشهادات فهو يرفض أن يدرج تحتها وينكر قدرتها على تثبيت مكانه وتحديد شكله، فالكتاب لا ينتمي لنوع فكل كتاب ينتمي فقط إلى الأدب"(7). هناك إذن تصفية للأنواع الأدبية مرتبط بالحداثة بحيث أصبح النوع الأدبي لعمل ما يرتبط بمنظور تاريخي أو بنقد تحليلي فقط .والأمثلة كثيرة على ذلك فهل طفولة Enfance لنتالى ساروت رواية أم قصة من قصص الطفولة؟ هل العاشق I'Amant لمارجريت Duras نص روائي أم فيلم؟ إنه كما تؤكده Madeleine Borgonrono فى كتاب" إشكالية الأنواع الأدبية، مشكلة الرواية" وهى دراسات جمعها وهى دراسات جمعها Jean Bessière و Gilles Philippe Honoré [دار نشر Champion، 1999] : "كتاب موجود بدلاً من فيلم غائب" [ص141] وتؤكد Dominique Combe أن تشظى الأنواع الأدبية مرتبط بالحداثة فيرمى Dada إلى خلط الأنواع ويكتب Michaux فى L´Epoque des Illuminés عبارته الشهيرة التي وضعها في بداية Qui Je fus: "إن الأنواع الأدبية هي أعداء لا يخطئوك إذا كنت قد أخطأتهم فى الضربة الأولى". ومذكرات (8) Michel Leiris هل هي ملاحظات مدونة أم سيرة ذاتيه؟، " أنها في الواقع كل شي أي العمل الشمولي الذي يتضمن كل شيء، فيكتب Leiris " لا هي مذكرات، ولا سيرة ذاتيه ولا عمل من الخيال ولا نثر ولا شعر ولكن كل ذلك معاً "(ص 614). فهو يكتب أشياء عن الحياة اليومية العادية تبدو أحياناً بلا معنى مثل: ملأت قلمي بالحبر، ليست كذا وكذا، على مائدتي سجائر وكتب وأوراق.. إنى اجلس أمام النافذة (17 مايو 1929ص 170). ويعرض أراء وأحكام حول الشعر والفن وبه أفكاراً

فلسفية: "أكره الحياة لأن الموت موجود إذن أنا أحب الحياة" (ص 42) أو "غربية": "الليلة الماضية عند دخولي حجرتي وجدتني جالساً على سريري وبضربة يد أطحت بهذا الشبح الذى استعار هيئتي" (ص33) أو " ليست هناك أسباب تجعلنا نقول أن الأشجار تنمو فى الأرض وليس فى السماء" (ص 40) وهو يقص زيارة عادية لمريض أو يقدم كشف حساب عن حياته العاطفية ومحاولة "غبية" للزواج (ص48) أو ينقل اعتراف كتبه منذ شهور ويكتب عن أحلامه وحبه للنساء "ذوات الأسنان الصغيرة المغروسة بعمق فى لثة وردية" وهو ينتقد شعر Apollinaire أو يذكر نكتة ويخلط بين الجد والهزل ويتحدث عن لقاء مع Picasso وعشاء مع Fraenkel وأمسية قضاها مع Einstein.

ثم يكتب بتاريخ 15 يناير: "أخطاء وردت فى مذكرات 14 يناير"، ويخلط الشعر بالنثر والخيال بالواقع ثم يسرد الأعمال التى عليه إنجازها. ويصحب هذه الأفكار والملاحظات أحيانا رسومات هندسية أو معادلات جبرية أو علامات لا معنى لها ويختتم مذكراته قائلا" 7 نوفمبر 1989: الرغبة فى التوقف لا تنبع منى أنا" وبعدها بأيام وبعد أن كتب هذه العبارة بخط لا يقرأ يذهب إلى المستشفى مصاباً بنوبة قلبية ولا يضيف شيئا فى مذكراته حتى وفاته فى 30 سبتمبر 1990. وهذه المذكرات هي على هامش السيرة الذاتية كما يقول عنوان كتابه (9) Catherine Maubon.

وسيرة Annie Erneaux الذاتية فى كتابيها La Place و Une femme "المكان" و"امرأة ما" تجعلنا نستخدم مصطلح السيرة الذاتية الاثنولوجيا أو ethno autobiographie فهى ليست سيرة ذاتية بالمعنى المعروف ولكن كما تقول هي نفسها " ربما شيء بين الأدب وعلم الاجتماع والتاريخ" (امرأة ص16) ويؤكد لـ Genette فى كتابه Figure IV (1999) قولها: أن" السيرة الذاتية ليست دائماً محكومة بالأدب" أى ليست دائماً عملًا أدبيًا.

وإذا كانت السيرة الذاتية قد اختلطت بالرواية فنشأت السيرة الذاتية الروائية والمتخيلة، فكثير من الكتاب يملئون عالم الرواية بتجاربهم الشخصية الواقعية فيخلطون بين الخيال والواقع والسرد الروائي والحقيقة أمثال ناتالى ساروت وكلود سيمون وآراجون الذى لم يكف منذ La Mise à mort عام 1965 عن إدخال أجزاء من حياته فى أعماله الأدبية.

والشاعر Raymond Queneau فى كتابه تمارين أسلوبية Exercices de style

خلط جميع الأنواع فكما يقول CLaude Debon في كتابه Exercices de style de Raymond Queneau ou les genres dans tout leur éclat "هذا ليس شعراً غنائياً ولا شعراً ملحمياً ولكننا نجد الـ Ode "نشيد" والـ "سوناتا" sonnet وأسلوب نبيل وآخر طنان. فهذا ليس شعراً مأساوياً ولا تعليمياً ولا ريفياً ولا رعائياً [...] ولا نباتياً. وهو ليس دائماً شعر ولا دائماً نثر. والنثر ليس تاريخياً ولا تعليمياً ولكننا نجد ملاحظات وفلسفة. وهو ليس روائياً ولا تراجيدياً ولكن توجد شخصيات غامضة وأحداث وحوارات وحتى الكوميديا موجودة. ما هو ذلك إذن؟ إنه تمارين الأسلوب لـ Raymond Queneau" [ص185] مثل هذا النص يفرض نفسه في دراسة عن تشظي الأنواع الأدبية في القرن الـ20 لأنه يرفض أي تصنيف وهو نص لم تتم دراسته بالقدر الكافي رغم نجاحه ويبدو Queneau مهتماً بالأسلوب أكثر من اهتمامه بالنوع ويتضمن 99 تمريناً. وقد يجعلنا العنوان نعتقد في انتماء النص إلى النوع التعليمي ولكننا لا نعرف في الواقع إلى أي نوع ينتمي أو أي نوع يقوم باختراعه وخلقه هذا النص؟ ويذيل Queneau النصوص بإمضاءات مختلفة فهو أحياناً Arciurus [ص95] وأحياناً هو كاتب Maladroit أي غير ماهر، مبتدئ ولا يمتلك موهبة [ص75] أو هو الكاتب صاحب الطرة أو الشرابة المبهجة pompon [ص98] أو هو شاب ذو عنق طويلة [ص24].

وأعمال Queneau بصفة عامة هي هدم وتخريب للأنواع الأدبية فهي خليط من أنواع مختلفة في آن واحد: رواية وسيرة ذاتية ومسرح وملاحم وهي ساخرة، هزلية، كوميدية وتراجيدية، تجمع بين الفلسفة والتاريخ والجغرافيا والكيمياء والنقد، ولقد مارس الأشكال الشعرية المختلفة. وفي أولى أعماله الشعرية التي نشرت عام 1937 بعنوان شجرة البلوط والكلب Chêne et Chien والتي تحمل عنوانا ثانويا Roman et vers أي "رواية وشعر" حيث تجمع القصائد بين النظم الشعري والمساحة السردية. والجزء الأول من الديوان هو عبارة عن سيرة ذاتية يحكي فيها عن ميلاده وطفولته وشبابه. أما الجزء الثالث فيرجعنا إلى أقدم الأنواع السردية الشعرية أي الملحمة. والعمل ككل هو خليط من الحساب والفلك وعلم الطبيعة وعلم الحيوان أو تقليد ساخر للفلسفة. ولكن ما يعنينا هو الجزء الأول من الديوان المتعلق بالسيرة الذاتية فهو خير دليل على أن السيرة الذاتية هي حلقة الوصل بين الرواية والقصيدة. فالحديث عن النفس بشاعرية وهي إحدى خصائص الشعر الغنائي، معروض

فى شكل سردي روائي حيث يختلط الطابع الاجتماعي للرواية بالطابع التأملي للشعر. فهل هناك سيرة ذاتية شعرية؟ فى عام 1975 حدد Lejeune فى le pacte autobiographique أن السيرة الذاتية لا تكتب إلا نثراً ولكنه تراجع عام 1981 فى Moi,aussi وقال فيما يتعلق بأشعار كل من Raymond Queneau، Georges Perros أن تحديد السيرة الذاتية كنوع أدبى بالنثر ليس ضرورياً. وبالفعل فإذا كانت بعض قصائد الـ Méditations للامارتين أو الـ Contemplations لهوجو تحتوى على عناصر من السيرة الذاتية [كمنزل العائلة للأول وموت ابنة الثانى] إلا أن هذا الديوان لـ Queneau ما هو إلا سيرة ذاتية شعرية أو كتابة شعرية للسيرة الذاتية، كتبه بلغة مألوفة، بسيطة وعبارات سلسة حيث يتحدث الأنا عن نفسه بطريقة ساخرة أحياناً وعن مشاعره وشبابه وطفولته وميلاده:

"ولدت فى هافر يوم 21 فبراير

عام ألف وتسعمائة وثلاثة

وكانت أمي عقادة [بائعة خيوط وأزرار]

وكذلك كان أبى

وكانا يقفزان من الفرحة

وبدون تفسير عرفت الظلم

ووضعاني ذات صباح

عند امرأة جشعة وبلهاء

مرضعة أعطتني ثديها."

ثم يضيف:

"وعندما وصلت إلى سن مناسب 25 أو 26 شهراً

استعادني والداي وجلست على مائدتهما وريثاً وابناً وملكاً"

ثم يتحدث عن مدرسته والمعلمة، والعطلات التى كان يقضيها عند عمته التى كانت تعتبره أبناً لها. وتمضى السيرة الذاتية الشعرية تستعرض حياة الشاعر:

"عندى الآن 13عاماً

ولكن كيف كانت طفولتى

استلقيت على أريكة

وبدأت أحكى قصة حياتى"

ويحكى عن عاداته اليومية وذكريات طفولته وشبابه. ونتساءل هل هى رواية أم قصيدة هذه السيرة الذاتية؟ رواية ذات طابع شعرى أو قصائد تتحول إلى سرد روائى فلا يربطها بالقصائد التقليدية غير علامة شكلية وهى الذهاب إلى أول السطر بحيث يصبح البيت هو وحدة القصيدة .

شجرة البلوط والكلب هذه السيرة الذاتية المنظومة تخلط خلطاً تاماً بين نوعين مما يجعلنا نشعر أن Queneau لا يحسن التمييز بين الرواية والقصيدة .

وإذا كانت الرواية متعددة الاصوات Polyphonique والقصيدة على العكس من ذلك monophonique أو ذات صوت واحد هو صوت الشاعر وهو تعارض استطرد Bakhtine فى شرحه عند حديثه عن (10) Dostoivsky فإن هذا التعارض يزول عند Queneau أو يصبح أقل وضوحا فالأنا مقنع ويتم استبداله أحيانا بضمير الغائب "هو" فى عدة مواضيع ويميل Queneau فى أعماله إلى الحديث عن نفسه ويحاسبها ويتطرق إلى حياته العاطفية والفكرية. ومن الطريف أن نذكر هذه الوصفة السحرية للشعر التى يعطينا إياها فيقول:

"خذ كلمة أو كلمتين

وسويهما كالبيض

وخذ قطعة صغيرة من المعنى

وقطعة كبيرة من البراءة

وسخنها على نار هادئة

نار التكنيك الهادئة

وصب الصلصة الغامضة

ثم رش بضع نجوم

وتبله بالفلفل الأسود

ثم ضع الشراع"

[Art poétique, le Chien à la mandoline]

فهو يخلط بين صناعة الشعر وصناعة الطهى.

ونعود إلى الكلب وشجرة البلوط حيث يستعرض Queneau مراحل حياته ويكتب رواية منظومة ويذكر فى بدايتها استشهاد لـ Boileau يقول فيه": عندما أكتب الشعر أفكر دائما أن أقول ما لم يقال بعد بلغتنا (..) فأحكى كل ما فعلت منذ مجيء إلى العالم وأذكر عيوبي وسني وميولي وعاداتي وأحكي من أي أب وأي أم ولدت(11)

و لم يكن هذا الاستشهاد بـ Boileau من قبيل المصادفة ولكن Queneau أراد أن يقول أن هناك من سبقوه فى كتابة السيرة الذاتية شعرا. وبالفعل نستطيع ذكر Léo Larguier عام 1907 و Luc Durtain عام 1918.

وتجعلنا هذه السيرة الذاتية نتساءل هل الشعر مناسب أكثر من النثر فى التعبير عن الأنا والذات أليس له طابعا غنائيا؟ وإذا كانت شجرة البلوط والكلب ليست سيرة ذاتية بالمعنى المحدد للكلمة والمتعارف عليها عند Lejeune ومن نهجوا نهجه، فماذا هي إذن؟

هى نص لا هو خيالي كالرواية ولا واقعي مثل السيرة الذاتية، فهو يقع فى منطقة غير محددة، منطقة حدود وفواصل، حيث نعيد النظر فى الأنواع الأدبية وحقيقة وجودها .ونتساءل هل يحق لنا ابتداع كلمة Autopoésie أو Autopoéme للدلالة على هذا الخليط بين السيرة الذاتية والشعر كما ابتدع Serge Doubrouvsky كلمة Autofiction للدلالة على الخلط بين الرواية والسيرة الذاتية؟ وذلك بالطبع حين تتطابق شخصية الشاعر والأنا المتكلم فى القصيدة، وحين تكون هناك بعض العناصر الواقعية من حياة الشاعر، وحيث يتم التأكد من الأماكن والتواريخ والوقائع وأخيراً حيث يحتفظ الشاعر بهويته واسمه الحقيقي، وحيث يتشابه ما يقصه الشاعر مع الحقيقة؟؟!! ولكن Jean Starobinski يؤكد "ان كل سيرة ذاتية إذا اقتصرت على السرد هى نوع من التفسير للذات" [ص 258 – 3’ Poétique no] لأن السيرة الذاتية هى كتابة تحليلية فهى تواجه الأنا السابق بالأنا الحالي وتحاول فهمه وتحليله ويبقى فرق أخير بين الرواية والقصيدة: ففى الإبداع الروائي يعيش الأنا ولكن فى الآخرين فى حين

أنه فى الإبداع الشعري تعيش الأشياء والأشخاص فى الأنا.

وهكذا تختلف الأنواع وتتطور، ويولد البعض ويختفي البعض الآخر تبعاً للموضات والأذواق ويرجع Brunetiére هذا الاختلاف والتطور إلى عوامل عدة منها الجنس والوراثة وأثر البيئة فيتساءل لماذا لا توجد الملاحم عند الصينيين بالرغم من كثرتها عند العرب واليهود؟ ولماذا لا توجد التراجيديا عند الجرمانيين؟ ويضيف Brunetiére أن العوامل الجغرافية والطقس والعوامل الاجتماعية تؤثر فى الأنواع الأدبية التى تختلف فى مجتمع متحضر متقدم عنها فى مجتمع متخلف، وفى المجتمع الديمقراطي عنها فى المجتمع الارستقراطي، وكذلك باختلاف العوامل التاريخية داخل أو خارج المجتمع [12].

ولقد تعرضت نظرية الأنواع الأدبية لانتقادات كثيرة بالرغم من كونها تسمح بالتعامل مع الأشكال التى تجمع مجموعة من الأعمال ومجموعة من المؤلفين فى عصور مختلفة. وأصبحت الإشارات إلى النوع فى الأعمال الأدبية فى الطبعات الحديثة من مكملات العنوان فهى تعطى الكتاب التصنيف الرسمي الذى يريده كل من المؤلف والجمهور أن يلحقه بالنص. وهذه العلامة الخارجية عن النص يمكنها أن تكون معياراً للاختيار أو عاملاً من عوامل الحكم على النص. ولكن الكثيرين يرفضون هذا التصنيف أمثال Baudelaire و Mallarmé لأنه يتعارض مع حرية الخلق والإبداع. كما يرفضه Hugo ويقول: "إن الفكرة أرض عذراء وخصبة حيث يريد الإنتاج أن ينمو بحرية أى بالصدفة دون تصنيف".

ويقول نبيل فارس فى مقدمة كتاب الدولة الضائعة L'Etat perdu: "هذا الكتاب ليس قصيدة ولا رواية ولا نص سردي، إنه عبارة بسيطة تحفر، فى ظل الحملات البوليسية والاعتقالات هذه الميزة فى أن تكون فوق اللا معنى".

هناك إذن أعمال لا تخضع لأى نوع وإنما هى مجموعة أنواع متشعبة وللدلالة على ذلك نذكر أعمال Francis Ponge الذى اخترع أنواعاً جديدة أطلق عليها الأسماء التالية: Sapates .Mômons أو Nioques وهى أسماء غريبة تبرز تفرد كتابته وتبتعد عن جميع التصنيفات .الأدبية المعروفة فهى كلمات منحوتة من اليوناني واللاتيني، قد نقابلها فى القاموس ويرجع استخدامها إلى ماض بعيد.

والـ Proême هو عنوان ديوان له كتبه عام 1948 وهو اسم مشتق من اليونانى

Pro Ormion ويعنى فى العصور القديمة افتتاحية غنائية أو مقدمة خطاب. وهكذا يخترع Ponge كلمة أو يحيى أخرى لخلق نوع أدبي جديد. وهذه الـ Proêmes هى نوع من الاعترافات، ويعطى الديوان مساحة للسيرة الذاتية. وينقسم العمل إلى عدة أقسام مقسمة حسب التواريخ فالجزء الأول من عام 1919 إلى 1935 والثاني والثالث من 1941 إلى 1944 ولقد اهتم Ponge بتأريخ النصوص ولكن لم يرتبها حسب هذه التواريخ. وهى خليط من الإبداع الأدبي والسيرة الذاتية وهى أقرب إلى المذكرات وتختلط فيها الأنواع الأدبية وينتقل Ponge من الحوارات الداخلية إلى حوار الآخرين. ونقرأ في مقدمة Sapates: "ما أكتبه الآن ربما يكون له قيمة خاصة، لا أعرف بالتحديد. نظراً لوضعي الاجتماعي ولأنني مشغول بكسب لقمة عيشي لمدة 12 ساعة فى اليوم، لا أستطيع أن أكتب شيئاً آخر فأنا لدى حوالى 20 دقيقة فقط فى المساء قبل أن أخلد للنوم". إذن أن الذى يحدد النوع الأدبي هو الوضع الاجتماعى للكاتب!؟ وتبدو عناوين النصوص معبرة فهذه أفكار الكاتب الشخصية، وتلك آراء شكسبير السياسية وهذه شهادات، وذلك مفهوم الحب عام 1928، وهذا تفسير علمى للفن إلى آخره.. ويخلط Ponge بين النثر والشعر، ويعرض أفكاراً ومناهج وتفسيرات ونقد وتعليقات عن الإنسان والطبيعة والفن. ونتساءل عن النوع الأدبى لهذه النصوص ونطلب من الذين يدافعون عن الأنواع الأدبية أن يصنفوها...

أراد Ponge بإحياء كلمة Proême اليونانية القديمة أن يخترع نوعاً أدبياً جديداً وحطم الحدود التى تفصل بين الشعر والنثر، وبين النص وما قبل النص، وجمع بين النص والملاحظات والأنكار التى تمهد لوجوده فخلط الـ Texte بالـ Paratexte فهل مازال للأنواع الأدبية وجود؟

الهوامش:

1. Théorie de la littérature, Seuil, p. 36.
2. Qu'est ce qu'un genre littéraire, Seuil, poétique, 1989, p.65.
3. Le récit poétique, Gallimard, 1994.
4. La Notion de littérature, Seuil, points, 1987.
5. Henri Matisse , Roman, Gallimard, 1971,2 Volumes.
6. Parages, Galilée, 19 86, p. 264.
7. Où va la Littérature? Le livre à venir, Gallimard, collection Idées, p. 293.
8. Journal intime 1922-1989 nrf, Gallimard, 1992.
9. Michel Leiris, en marge de: l'autobiographie, José Corti, 1994.
10. Poétique de Dostoivsky, Seuil, 1970.
11. Boileau, fragment d'une lettre à F. Maucroix, Epitre .x.
12. Ferdinand Brunetière, Evolution des genres dans l'histoire de la littérature, Pocket, 2000 "nouv. ed".

أدب الشهادة بين الخيال والواقع(*)

تكمن أهمية هذا الموضوع من كونه يطرح تساؤلات عديدة حول علاقة الأدب بالواقع وبالتاريخ والأشكال المختلفة لهذا النوع من الأدب الذى يجمع بين السيرة الذاتية واليوميات والريبورتاج الصحفي وكتابة التاريخ وأشكال أخرى من الكتابات ككتابة الحرب والمنفى في الشعر والرواية والسينما وهى محاولة لتعريف مفهوم أدب الشهادة وتحديد الملامح المميزة له من خلال بعض النماذج الفرنسية والعربية لاستخراج مجموعة من الثوابت تكون نواة لصياغة تعريف علمى له.

فالشهادة مفهوم قانوني وتاريخي يحتل اليوم مكاناً هاماً فى الفكر النقدى. فهل هو جزء من الواقع داخل النص الأدبي؟ أو صور تاريخية داخله؟ إن الكوميديا الإنسانية لبلزاك وثلاثية محفوظ ورأيت رام الله لمريد البرغوثى والحرب والسلام لتلستوى ولوحة جرنيكا لبيكاسو أو الأفلام التسجيلية عن حرب الجزائر أو حرب فيتنام أو 11 سبتمبر تتضمن كلها شهادات. فإلى أى مدى يكون العمل الأدبى أو الفنى شاهداً على عصره، وعلى فكر كاتبه؟ وما هى أشكال الشهادة ووسائل تحليلها لغوياً وبنائياً وتاريخياً؟ ما هى علاقة الواقع بالخيال؟

الشهادة هى أن نقص حدثا، نؤكده، نوثقه، ندينه، ننقله، وتهدف الشهادة إلى النقل أكثر من التواصل فالشاهد يملك حقيقة أكثر من امتلاكه رأى.

والشهادة هى العلاقة بين الحقيقة ونقلها ولكن هل هى دائماً تعبير عن الحقيقة؟ هل هى دائماً صادقة؟ وبما أن كلام الشاهد لا يمكن التأكد منه فهو قد يكون صادقاً أو كاذباً.

(*) بحث قدم في ندوة لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة يوم 2009/6/14.

حرية الشاهد

يمتلك الشاهد حرية بناء شهادته وترتيب أفكارها وأحداثها يستطيع أن يتذكر أو ينسى واقعة ما، تضخيم أو تهميش حدث، استبعاد أو إضافة عنصر من العناصر. فمشكلة الذاكرة تظل باقية لأنه يشهد على حدث فى الماضى القريب أو البعيد

استقبال الشهادة

يعرف الشاهد تماماً أن العبارة تمتلك دوراً حيوياً خاصاً لذلك يجب أن تقال بشكل ما. عليه إذن أن يمتلك لغة تثير الاعجاب ويستطيع الإقناع. فله أسلوبه الخاص وطريقة عرضه للأمور وإعطاء قيمة لبعض التفاصيل أو على العكس من ذلك الحد من أهميتها، ويستطيع أن يستخدم وسائل تعبيرية مثل بعض الحركات والأفعال بيديه أو تعبيرات وجهه إلخ... يرفع أو يخفض من صوته. هذا الحديث الموجه للمُستقبِل يجب أن يكون عاطفياً ومقنعاً.

الشهادة وجود حقيقي أو خيالي:

ينقل الشاهد العينى ما رآه وسمعه ولكن أيضاً ينقل ما يعتقد أنه رآه وسمعه، فقوله يكون صدقاً أو كذباً ولا نستطيع قياس المسافة بين الواقع وشهادته.

وجود أو غياب الشاهد العينى:

سنستعرض ثلاث أمثلة مختلفة للشاهد العينى فى ثلاث أنواع أدبية مختلفة: الحكايات الشعبية، الشعر والرواية.

1. الحكايات الشعبية

كثيراً ما نجد الراوى الشعبى داخل نصه ليصبغ علية نوعاً من الحقيقة فيقول بعد سرد واقعة ما: لقد كنت حاضراً وأكلت معهم وشربت وفعلت كذا وكذا هذا التواجد للراوى داخل النص كثيراً ما يكون فى العبارات الاستهلالية أو الختامية أو خلال روايته لنص ما فيعلق على

حدث أو يقدم انطباعه: فنجد مثل هذه العبارة فى نهاية الحكاية الشعبية "واتجوزوا وعملوا فرح كبير وعزمونى وكان فيه شيء وشويات وأكلنا ما لذ وطاب" هذا التواجد للراوى داخل النص هدفه جعل المستحيل ممكناً فالراوى الغائب يصبح حاضراً مرئياً كى تكون شهادته صادقه.

2. الشهادة في الشعر

شعر المقاومة هو شعر شاهد على حدث ويتحد فيه الحدث الخارجى والقدرة الإبداعية للشاعر كما يقول P.Seghers ويشهد الشعراء على الأحداث من قمع وثورة وقتل وموت ويصبح الشعر شاهداً على واقع يقودنا إلى أعماق الحقيقة. وهذا النوع من الشعر لا يمكن أن يكون مجرد وصف للحقيقة المؤلمة أو أن تكون وظيفته إخبارية فقط للتعريف بالجرائم التى ترتكب أو للإدانة والرفض وهو مرتبط بالرؤية وليس بالخلق والأبداع أو التأليف.

فللشاعر الفرنسى P.Eluard ديوان بعنوان "الشعر والحقيقة 1942" وهو من أشعار المقاومة يكرر عنوان Goethe ولكن يضيف له تاريخ محدد هو 1942. فشعر المقاومة الفرنسى هو صوت بلد تجارب وعبارتها للتعبير عن وجودها وهو ضرورة للمجتمع الذى نشأ فيه ويصبح الشاعر شاهداً عينياً للأحداث فيقول آراجون: "ما أكتب ليس له أى علاقة بالمستقبل الأدبي هو مجرد صوتي وأرجو أن يكون أيضاً صوت الإنسانية. أنى لا أكتب أنى أتحدث، أتحدث لأقول شيئاً ما هذا الشئ الذي يموت كثيرون دون أن يقولوه". فهذا النوع من الشعر يعكس الواقع الذي نعيشه ويقوم عليه ويستند إليه يجب أن نرى لنستطيع القول ويؤكد إليوار فى ديوانه "أسلحة الألم": **أقول ما أرى**

ما أعرف

ما هو حقيقي"

الشهادة هى أذن أن نرى ونعرف ونقول وإذا انتقلنا إلى آخر قصيدة كتبها نزار قبانى من على فراش الموت، كتبها على روشتات الصيدلية البريطانية كما نشرت الجريدة المصرية (الفجر فى 2009/5/4)نجدها شهادة على واقع عربي مؤلم:

"لا تسأليني عن مخازي أمتي.. ما عدت أعرف حين أغضب ما أريد.. وإذا السيوف تكسرت أنصالها فشجاعة الكلمات.. ليس تفيد

لا تسأليني من هم المأمون والمنصور؟ أو من كان مروان؟ ومن كان الرشيد؟ أيام كان السيف مرفوعاً وصوت الله مسموعاً وكانت تملأ الدنيا الكتائب.. والجنود واليوم تخجل العروبة من عروبتنا.. وتخجل الرجولة من رجولتنا.. ويخجل التهافت من تهافتنا ويلعننا هشام والوليد..

لا تسأليني مرة أخرى عن التاريخ.. فهو إشاعة عربية.. وقصاصة صحفية.. ورواية عبثية لا تسأليني إن السؤال مذلة وكذا الجواب مذلة: إلى آخر هذه القصيدة التى لا تحكى أحداثاً معينة ولا تصور وقائعا بذاتها ولكنها تظل شهادة تعبر عن واقع معاش.

وإذا كان الياس خورى يقول:

"نحن نحول الحقائق إلى لا حقائق لأننا نكتبها" الأدب 7–8 /1993 (صـ72)

فإن أدب الشهادة يحول الأحداث إلى حقائق ليكتبها

فعندما يكتب الأبنودى فى الموت على الإسفلت (صـ59)

"القصيدة توصف الدم الذكي ما تشيلش نقطة

توصف الأم اللى ماتت بنتها قدام عينيها

بس وصف

وصف جيد.. وصف خايب

وصف صادق.. وصف كاذب

فى النهاية..كله وصف"

نعم "فكله وصف" ولكنه ليس مجرد وصف ولكنها شهادة أى نقل لحدث.. لواقع.. لحقيقة ما..

الشهادة فى الرواية:

"رأيت قرأت سمعت" هو عنوان السيرة الذاتية للكاتب المغربى دريس شرايبى وهو عنوان له دلالته حيث يقص الكاتب في سخرية أحداث الحياة الخاصة: أسرته أصدقاؤه

حياته والحياة العامة في بلده ومدينته الجديدة حيث يختلط الخاص بالعام فأدب الشهادة فى هذه الرواية ينتقل من المساحة الفردية إلى الجماعية وينتقل من الخاص إلى العام ولا يفصل بينهما.

أما الكاتب الجزائري محمد مولسهول المعروف باسم نسائي مستعار كشفه مؤخراً وهو ياسمينا خضراء فكان ضابطا فى الجيش الجزائري وشاهداً على الحرب المدنية والقتل وأحداث العنف ينقلها فى رواياته ويقول عنها إنها أسوأ أعمال القمع على الإطلاق التى عرفها حوض البحر المتوسط، هذا الضابط المتقاعد يمتلك كثيراً من الأسرار عرفها عندما كان يخدم في الجيش الجزائري وهو مترد بين البوح بها والتزام الصمت: "ماذا أفعل؟ أصمت؟ صمتي سيفسر على أنه موافقة على ما يحدث وبوحي سيكون له أثر على كوني كاتباً حراً؟ بين كلمتين اخترت التى ستؤثر على مستقبلي كروائي لكنها لن تثقل على ضميري" اختار إذن أن يتكلم ويقول الحقيقة أن يكون شاهداً على ما حدث من جرائم وأعمال قمع قام بها الإرهابيون.

بلاغة الصمت:

أن لا نقول ليس معناه أننا لا نقول شيئاً فالصمت لا يعنى أن تكون اخرس فهو فقط امتناع عن الكلام ولكنه ليس حرماناً من الكلام ففى رواية طاهر بن جلون "غياب الضوء المبهر الذى يعمى البصر" يستعرض شهادة مسجون سياسي فى المغرب حيث يقول:

"لم يكن هناك شيئاً نقوله

لم نكن سوى جنود

جنود صغار لا أهمية

لهم ولا يستطيعوا

أن يقوموا بأية مبادرة".

كان يعرف أنه لا يحلم وأن ما يراه حقيقة ولكنها حقيقة عليه أن يهرب منها ويلتزم الصمت:

"صمت و لم أعد أفكر فى شيء،
حاولت أن أذوب فى الفراغ
و لم أعد أسمع شيئاً أو أشعر
بأي شيء".

الشهادة واقع أم خيال؟

يأخذ أدب الشهـادة شكلاً جديداً عند رشيد بوجيدرا الكاتب الجزائري حيث يحكى عن حياته الخاصة والتهديد الذى يتعرض له من الإرهابيين بالجزائر فى روايته "الحياة المستوية" وهى عمل روائي خيالي ويذكر نفس الأحداث فى "رسائله الجزائرية" نفس الأحداث فى عملين أحدهما روائي والآخر مجرد رسائل ولكن تبقى الشهادة والحقيقة ونقل الواقع فى العملين على اختلافهما.

فالعمل الروائي ينقل نفس الواقع الموجود فى الرسائل لأن الكاتب هو إنسان قبل كل شيء فالواقع والخيال يختلطان للتعبير عن حدث واحد ولتقديم شهادة الكاتب.

- وقد تكون الشهادة جماعية فتتعدد الأصوات فى الرواية الواحدة، وقد يستعير الكاتب صوت شخصية من شخصيات الرواية ليقدم شهادته ولكن سواء كانت واقعا أم خيالاً، فردية أم جماعية، إرادية أم لا إرادية، كلام أم صمت، حقيقة أم كذب فالشهادة تبقى سرداً ينقل الواقع ويقدم الحقيقة وعبارة يجب أن تكون ممكنه صادقة ومقنعة.

وعندما يكتب جاك دريدا قائلاً: "لا يمكن أن نشهد إلا بالشئ القابل للتصديق (..) فعندما تطلب تصديق عبارة ما شئنا أم أبينا، عرفنا أم لم نعرف نكون فى إطار ما هو فقط قابل للتصديق.

فبالنسبة لدريدا من يقول "صدق" يقول "حقيقة".

ويضيف دريدا: "فالحقيقة تفترض الصدق حتى فى شهادة الزور وليس العكس".

كانت هذه محاولة سريعة لتعريف هذا النوع من الأدب ولا أقول هذا النوع الأدبي فأدب الشهادة لم يصبح بعد نوعاً أدبياً مستقلاً بذاته ولكنه جدير بالدراسة والبحث.

السيرة الذاتية في صيغة المؤنث(*)

هل هناك سيرة ذاتية نسائية؟ وإن وجدت هل تختلف المرأة الشرقية عن المرأة الغربية عند كتابة سيرتها الذاتية وكيف يكون التمايز؟ هذا هو السؤال الذي سنحاول الإجابة عليه في هذه الدراسة باختيار نماذج للسيرة الذاتية في فرنسا عند كاتبات (مثل سيمون دو بوفوار Simone de Beauvoir، وكوليت Colette، وناتالي ساروت Nathalie Sarraute، وفيولت لوديك Violette Leduc، ومارجريت دوراس Marguerite Duras وغيرهن...). فاللغة الفرنسية هي الوسيط المشترك في كتاباتهن عن الذات، كما أن جنوستهن، أي كونهن نساءً، تجمعهن. لكن هناك أيضاً السياق المختلف والاستخدام المتباين للفرنسية بين كونها الأم ولغة الآخر.

إن السيرة الذاتية، سواء التي يكتبها الرجل أو المرأة، تكون مماثلة عندما تتعرض لنفس المشاكل داخل نفس المجتمع، ولكنها تصبح مختلفة عندما تعبر المرأة عن طريق الأدب المكتوب كيف عاشت المشاكل الخاصة بها وشعرت بالمصير الذي خصها به المجتمع، لذلك إذا كانت هناك سيرة ذاتية نسائية، فهي تظهر بالضرورة فيما يجمع النساء من عوامل مشتركة بينهن. وإذا كانت كل كتابة وثيقة الصلة بوضع من يكتبها في المجتمع، فإن كاتبات السير الذاتية من النساء كثيراً ما تتحدث باسم النساء عن هموم وهواجس مرتبطة بهن.

ويعتقد البعض أن هناك "طبيعة" نسائية ويُرجع البعض الاختلافات النفسية والذهنية بين الجنسين إلى الثقافة، إلى التعليم والفروض الاجتماعية وتوزيع الأدوار والوظائف والتمثيلات السائدة، وسواء كان الاختلاف راجعاً إلى طبيعة أو إلى تطبع فالإحساس

(*) بحث سبق نشره في مجلة ألف التى تصدرها الجامعة الأمريكية بالقاهرة العدد 22 لعام 2002.

بالخصوصية الجنوسية حاضر عند النساء، "فهن يظهرن وعياً محدداً بانتمائهن لجنس تحكمه نماذج معروفة وخاصة" (Lecarme، ص103). وعندما أرادات سيمون دو بوفوار أن تكتب عن نفسها كما تقول في قوة الأشياء *La force des choses* حاولت أولاً أن تؤكد انتماءها لجنس بعينه: "كنت أعرف أن هناك سؤالاً أولياً يفرض نفسه: ما الذي كان يعنيه بالنسبة لي كوني إمرأة" (I، ص 135–136) وهكذا ولد الجنس الثاني *Le deuxième Sexe* وهو نص نظري يسبق سيرتها الذاتية. وتكتب مريم بن Myriam Ben فيي قصيدة في يناير 1987:

أكتب
لأني امرأة
أكتب
لأنني يجب أن أقول
صمت المرأة

ويبدو أن كاتبات السيرة الذاتية من النساء يخشين أن يعرضن حياتهن على الملأ بطريقة مباشرة، فالمرأة، في رأي البعض، لا يجب أن تعرض حياتها الخاصة على العامة، فنشر ما تكتبه عندما تتحدث عن نفسها ليس إلا خرقاً للتقاليد وتحدياً للممنوع، ومن الصعب في رأي البعض السماح لها بالاعتراف في سيرتها الذاتية، خاصة إذا تم نشرها وهي حية ترزق، لذلك لجأت الكثير من النساء إلى أسماء مستعارة للاختفاء وراءها، ولبست القناع حتى لا تزعج أحداً: فاخترعت Marguerite Yourcenar بمساعدة والدها، اسماً مشتقاً من لقبها Crayencour بإعادة توزيع حروفه ليصبح Yourcenar. واسم Assia Djebar الحقيقي هو فاطيما زهرة إيماليان Imalayene، أما ليلى آاوشال فهو اسم مستعار لفرنسية أصبحت جزائرية، ولقب عائشة لمسين Lemsine هو Laidi، أما حواء جبالي فلقد عربت اسمها Eve فأصبح حواء وحولت اللقب Boucenna إلى آخر. ولكن يجب أن نذكر أن اتخاذ اسم مستعار لا يتعلق بالنساء وحدهن، فكثير من الرجال فعلو! ذلك إما لأسباب شخصية أو اجتماعية. كما توجد طرق أخرى عديدة لإخفاء شخصية الكاتب، فمثلاً مارجريت دوراس في العاشق *L'amant* تترك للقارئ الحرية في أن يعتبر ما يقرأ سيرة ذاتية أو مجرد رواية فهي لا تتدخل في أي من التفسيرين. وهكذا فإن هذا العرض للأنا لا يتم بسهولة وخاصة بالنسبة للنساء.

سنحاول الإجابة عن خصوصية التأنيث في أدبيات الكتابة عن الذات من خلال عرض سريع للسير الذاتية النسائية المكتوبة بالفرنسية، بعضها لغربيات والبعض الآخر لنساء مغاربيات يكتبن بالفرنسية. ولكن إذا كانت السير الذاتية هي أساس الكتابة المغاربية الناطقة بالفرنسية بصفة عامة، حيث تكون مادة الكاتب الأولى هي حياته المعاشة، فإن هناك القليل من السير الذاتية بالمعنى المعروف، أي كما عرفها فيليب لوجون Philippe Lejeune (تطابق شخصية الراوي والمؤلف والبطل، والعقد المبرم بين الكاتب والقارئ، إلى آخره...)، فمعظم هذه الكتابات هي سير ذاتية روائية أو متخيلة. ولكن سواء كانت السير الذاتية روائية أو غير روائية فكلها تنبع من الرغبة في سرد الذات وعرض الأنا. ويقول جان ديجو Jean Déjeux إن "السير الذاتية النسائية في المغرب العربي موجودة سواء في الروايات التي تقول "أنا"، أو التي تقول "هو" أو "هي". كما هي موجودة في قصص الحياة والشهادات المختلفة" (ص116). ويعتقد جورج جوزدورف Georges Gusdorf أن "كل كتابة أدبية، في حركتها الأولى، هي كتابة الأنا" (ص15). كما يؤكد دانيال أوستير Daniel Oster أيضاً أن "لا شيء يفرق مسبقاً بين السيرة الذاتية والرواية بضمير المتكلم" (ص482). سنقدم إذن في هذه الدراسة سيراً ذاتية وسيراً ذاتية روائية أو متخيلة، ولكننا نود أن نشير إلى أن ضمير المتكلم أو الأنا الموجود في النص ليس هو فقط العلامة المميزة للسيرة الذاتية، ولكن أيضاً وجود أحداث حقيقية تم استعادتها، وتنظيمها، وتسليط الضوء عليها. إن الكتابة، كما يقول جان ديجو، بالنسبة للمرأة المغاربية هي "الخروج إلى الحياة العامة، هي تأكيد للذات، ونوع من التحرر" (ص195). وقد عبرت الكثيرات من الأديبات عن دور الكتابة في إزالة قهرهن.

الوعي بالهوية وتأكيد الذات

تتساءل كاتبات السيرة الذاتية من النساء عن انتمائهن الجنوسي فتكتب سيمون دو بوفوار في مذكرات فتاة حسنة السلوك *Mémoires d'une jeune fill rangée*: "كان أبي يقول: "سيمون لها عقل رجل، سيمون رجل"، ولكنهم كانوا يعاملونني كفتاة". (ص169).

وإذا كان الأمر بالنسبة لسيمون دو بوفوار يتعلق بالهوية الأنثوية فبالنسبة للكاتبات المغاربيات فإن ما يعنيهن هو التعرف على هويتهن وانتمائهن القومي، فهن موزعات بين حضارتين وبلدين وثقافتين ونمطين من الحياة. ففي رواية طساديت إيماش Tassadit imache

بعنوان فتاة بلا حكاية *Une fille sans histoire* فإن البطلة ليل هي ابنة على أزهر وامرأة فرنسية وهي تلعب على تشابه لقبها Azhar مع كلمة مصادفة بالفرنسية Hasard فتطلق على نفسها هذا اللقب ليل هازار، وهي تتألم من الأصل المزدوج لوالديها ومن انتمائها لثقافتين مختلفين، فتقول "جزءان عطشي لاندماجهما" وفي نهاية الرواية تتميز البطلة بهوية عربية "ليلى العربية".

أما بطلة جورجيت! *Georgette!* لفريدة بلغول Farida Belghoul فهي ابنة لمهاجرين مغاربة موزعة بين بلدها الأصلي والبلد الذي استقبلها وتعيش فيه، ولا يتم ذكر اسمها في الرواية ولكن حين يرسلها والدها إلى المدرسة تمضي باسم اختارته هي: جورجيت! (لذلك توجد علامة تعجب بعد الاسم) وكأنها اختارت بذلك الهوية الفرنسية. وفي رواية ليلى حواري Leila Houari زيدة التي من لا مكان *Zeida de nulle part* وهي خليط من الرواية والسيرة الذاتية (مثل جورجيت!) تتحدث البطلة أحياناً بضمير المتكلم "أنا" وأحياناً تشير إلى نفسها قائلة "هي"، ولقد ولدت زيدة في المغرب وهاجرت مع أهلها إلى بلجيكا وهي في السادسة من عمرها، (مثل ما حدث للكاتبة نفسها)، ثم تعود إلى فاس موطنها الأصلي، حيث ولدت، فتعامل على أنها "الأجنبية" الغريبة، وتعود مرة أخرى من حيث أتت وهي تشعر بأنها ليست أوروبية وليست عربية.

وتقول ليلى آاوشال Laila Aouchal (وهي فرنسية تزوجت من جزائري وتجنست بجنسيته) في مقدمة كتابها حياة أخرى *Une autre vie*: "فجأة نشعر ذات يوم أن شيئاً ما قد تغير بداخلنا، شيء مجرد، عميق، يؤثر ليس فقط على العقل والقلب ولكن أيضاً على الروح، فنبحث ونحاول تحليل هذا التغيير وننتهي بالوعي "بذاتنا" الجديدة، فنجد أنفسنا إنساناً آخر" (ص3). ثم تضيف قائلة: "إن هدفي من كتابة هذه الأسطر ليس التفلسف، ولكنه فقط محاولة تفسير كيف أصبحت الفرنسية التي كنتها عام 1956 الجزائرية التي هي أنا اليوم". أما متاهة وجودي *Le labyrinthe de mon existence* لزكية عزوز Zakia Azzouz فما هو إلا اعتراف وشهادة فتاة شابة، لم يكن لها أي مكان، فلقد ولدت في الجزائر ووصلت إلى فرنسا في عامها السادس، ومن إحباط إلى إحباط، ومن يأس إلى يأس، استمرت حياتها فتقول: "شيئاً فشيئاً، كنت أفقد هويتي، لا أعرف من أكون بالضبط، وربما لم أكن أريد أن أظل أنا نفسي" (Déjeux، ص 95).

لكن هذا البحث عن الهوية ليس وقفاً على النساء فقط، ولكن ما قد يميزه -إن صح التعميم- فهو المساحة التي يحتلها الجسد في هذه النصوص النسائية.

الأنا المؤنث ولغة الجسد

كثيراً ما تظهر النساء في سيرتهن الذاتية مهتمات بدرجة جمالهن وخاصة الأوروبيات، بعكس الرجل بطبيعة الحال، فتكتب سيمون دو بوفوار في قوة الأشياء: "أكره صورتي: فوق العينين، القبعة ثم الجيوب، فالوجه ممتلىء جداً وهذا الطابع الحزين حول الفم تسببه التجاعيد" (II، ص 506). وتتحدث مارجريت دوراس في العاشق عن وجهها "المحطم": "لدي وجه ممتلىء بالتجاعيد الجافة والعميقة حيث ينكسر الجلد، لم يسقط أو ينهار كبقية الوجوه ذات الخطوط الرفيعة ولقد احتفظ بنفس الاستدارة ولكن مادته تحطمت. لدى وجه محطم" (ص10). ونقرأ على لسان أم البطلة في سيرة ليلى حواري الروائية زيدة التي لا مكان لها هذه العبارات: "كنت أجد نفسي جميلة، لم أكن أنا ولكنه السحر الذي غمرني، فيقولون عندنا إن الفتاة تظل عادية جداً، ولا تضع أبداً المساحيق على وجهها ومنذ اليوم الذي تطلب فيه للزواج، يغطي وجهها كل الجمال الموجود في السماء وينيره" (ص37).

وتحدثنا آمنة بلحاج يحيى Emna Bel Haj Yahia عن ما تشعر به المرأة عندما تجد نظرة الرجل مصوبة على جسدها: "أصبح جسدها نتيجة لهذه النظرة ملكاً للآخرين، الشيء الذي ينظرون إليه من نقطة محددة يضعونها هنا أو هناك تبعاً للظروف" (ص26-27). عندما كانت البطلة زينب طفلة قالوا لها إن كل جزء من أجزاء جسد المرأة يخفي شيئاً رائعاً. وهذا الشيء الرائع يجب أن نحميه من العيون "من نظرة الرجل التي تلتهمه" (ص 211، ص 212).

تشير آسيا جبار كذلك إلى هذه النظرة إلى جسد المرأة: "يراقبون، يلاحظون، يتجسسون [...] تعرفين أنهم تعلموا أن يخمنوا أردافك أو أكتافك تحت الغطاء ويحكمون على كاحليك، ويتمنون رؤية شعرك، رقبتك، ساقك، إذا ما رفع الهواء خمارك" (*Vaste*، ص 175).

وتتحدث آسيا جبار كثيراً في رواياتها عن الجسد وتربط بين كلمتي "سفور" و"عري"

وتتساءل كم من النساء يشعرن أنهن عاريات عندما يكن سافرات (*Femmes d'Alger*، ص 167، ص 193). ويعتقد Jean Dejeux أن هذا "التعري" بالنسبة لآسيا جبار هو "اعتراف هؤلاء النسوة بأجسادهن" (ص 97)، كما تقول آسيا جبار نفسها. وفي إحدى قصصها العطش *La soif* تبدو البطلة نادية فخورة بجسدها وبشرتها الذهبية المتعرضة للشمس والعارية، وتبدو سعيدة حين تشعر بنظرة الرجال إلى جسدها المتفتح.

وفي السيرة الذاتية المتخيلة واسع هو السجن *Vaste est la prison* تتحدث آسيا جبار كثيراً عن الجسد: "الشعور بالضوء على جسدي، إحساس أنثوي فقط" (ص 295). هذا الوعي بالجسد الأنثوي موجود في الرقص حيث يتمايل الجسد مع نغمات الموسيقى معلناً أسراره: "الظهر والذراعان العاريتان أمامهن جميعاً وبعد دقائق قليلة أنسى نفسي لأركب النغمة وأكتشف لذة الجسد الجديدة" (ص 278)، وفي موضع آخر: "كنت أرقص، رقصت، وما زلت أرقص منذ تلك الليلة" (ص61). الرقص بالنسبة لآسيا جبار هو نوع من تحرر الجسد والتعبير عن السعادة بالحياة. وتجربة الحمام الشعبي هي أيضاً نوع من اكتشاف الجسد:

> إن المتعة بالنسبة لي مثل الكثير من النساء، تزداد عند الخروج من الحمام، ففي الحجرة الصغيرة المغطاة بالمراتب والحصائر حيث يقدم لكم حتى الارتواء البرتقال المقشر والرمان المفتوح وشراب اللوز [...]. وتختلط الروائح فوق أجساد النائمات أو حول اللاتي ترتعش أجسادهن وهن يرتدين ثيابهن ببطء ويثرثرن.
> (*Vaste*، ص 12)

وتكتب زليخة بوكورت Zoulika Boukortt في الجسد المهشم *Le corps en pièces*: "أتحدث عن استحالة ميلادي في جسد عقمي. أتحدث عن موته وموتي في أنوثتي المستحيلة" (ص 32). جسد المرأة هنا محطم و"مهشم". كما تحدثنا آمنة بلحاج يحيى عن "أجزاء الجسد المقسم"، فتكشف بطلتها زينب أنها "بدون جسد" وأنها لم يكن لديها أبداً جسد: على الشاطئ، اكتشفت زينب، مرة أخرى، أنها بلا جسد [...] لم يكن عندها أبداً جسد" (*Chronique*، ص9).

وهكذا تتحدث النساء العربيات المغاربيات عن جسدهن ويعدن اكتشاف هذا الجسد، وكثيراً ما تذكر النساء مغامرات أجسادهن: الطمث، تغييرات المراهقة، الحمل والولادة،

وهي صفة مشتركة في كتابات المرأة بشكل عام سواء الشرقية أو الغربية، فتكتب آسيا جبار في واسع هو السجن: "نعم، هل يجب أن أذكرك، آه يا أمي، أنني عندما كان عمري بين الثانية عشر والسادسة عشر، كنت من حولي قلقة، تنتظرين دمي. دم طمثي؟" (*Vaste*، ص 313).

وتتحدث مارجريت دوراس في العاشق عن المتعة التي تشعر بها الفتاة الشابة مع العاشق الصيني، كما تتحدث فيبولت لوديك عن الإجهاض الذي تعرضت له وعلاقاتها الشاذة ويصبح الجسد مادة للكتابة بانفعالاته ورغباته وتوتره.

وهكذا تبحث النساء عن "اكتشاف اختلافهن أكثر فأكثر ليحررن عبارة نسوية عن الجسد الأنثوي الذي يجده طويلاً وعرفه أو جهله الخطاب المقتصر على الرجل" (Lecarme، ص 97). ولكن كاتبات السيرة الذاتية من النساء لا يقصرن قصص حياتهن على مصيرهن البيولوجي فقط، فمقابلة الرجل الموعود تعد شيئاً هاماً في حياتهن.

السيرة الذاتية وعلاقة المرأة بالرجل

تتحدث فاطمة آيات منصور عمروش في سيرتها الذاتية قصة حياتي Histoire de ma vie (التي نشرت عام 1946 وأعيد طبعها في أعوام 1968، 1991، 2000، وهي أول سيرة ذاتية نسائية مغاربية) عن والدتها قائلة: "وهي صغيرة جداً تم تزويجها لرجل أكبر منها سناً بكثير، تقريباً رجل مسن، وكان لديه ابنة أكبر سناً من والدتي، ولم تشتك والدتي أبداً من هذا الرجل الذي كان يحبها بطريقته" (Amrouche، ص 23). هذه الأم كانت غير حذرة ففي "نفس الفناء الذي كانت تقطنه، كان يعيش شاب [...] أحبها وأحبته، وما كان يجب أن يحدث حدث. وأصبحت حبلى، ورفض الرجل الاعتراف بأبوته للطفل" (Amrouche، ص25). هذا الطفل هو فاطمة عمروش نفسها التي ظلت تعاني من كونها طفلة غير شرعية. وتحكي فاطمة عمروش عن زواجها، فتقول: "نظمت الراهبات لقاءً بين العريس وبيني في الكنيسة. كنت خجولة جداً ووجهي شديد الحمرة، وهو بدا لي صغير السن ولكنه كان يحاول أن يتغلب على انفعاله" (ص83).

وفي الحب والفانتازيا *L'amour, la fantasia* الذي تعتبره آسيا جبار المرحلة الأولى

من سيرتها الذاتية (*Cahiers*، ص 18) تعترف أن "الأنا" الذي يتحدث يعبر عن الكثير من حياتها وتقول عن العلاقة الزوجية بين أبويها: "تجرأ الأب وكتب رسالة للأم، والأم بدورها كانت تذكر زوجها في أحاديثها دون خجل مفتعل. كان كل واحد يذكر الآخر أو يمكننا القول إنهما كانا يتحابان بطريقة مفتوحة" (*L'amour*، ص 49). ولقد كانت الأم فيما سبق عندما تذكر الزوج تفعل كما تفعل باقي النسوة فتتحدث عنه بضمير الغائب "هو"، ثم شيئاً فشيئاً ولاختلاطها بأصدقاء زوجها من الفرنسيين بدأت تقول: "زوجي ذهب"، "زوجي آت"، وتجرأت بعد ذلك أكثر فأكثر وأصبحت تذكر اسمه في حديثها. أما في واسع هو السجن، فالزوج ليس هو الحبيب إنما هو "العدو": "زوجها مثل أي زوج آخر.. العدو" (*Vaste*، ص 14).

وغالبية الزيجات في الرواية عند المغاربة مختلطة، بين فرنسي وجزائرية أو مغربي وفرنسية أو مسلم وغير مسلمة أو مسلمة ومسيحي إلى آخره، فتحكي ليلى آاوشال في حياة أخرى (1970) عن زواجها من جزائري أثناء حرب الاستقلال. لم تتقبل عائلتها ولا مجتمعها فكرة أن تتزوج فرنسي مثلها أفريقياً مسلماً. فعانت الكثير مما دفع بها إلى ترك بلدها فرنسا والسفر مع زوجها إلى الجزائر حيث عاشت بين قبائل البربر. ونرجس–إحدى بطلات آمنة بلحاج يحيى– قد تجاوزت المسموح وتزوجت جان مارك، الرجل الفرنسي لذلك لفظها مجتمعها وسافرت معه إلى بلده فرنسا. وأحبت ليلى بطلة الكاوبوي *Le cow-boy* لجنات لاشمت Djanet Lachmet رينيه، وهو فرنسي يلبس ملابس رعاة البقر، ولكن اندلاع الحرب جعل كل واحد في فريق. وزوج فاطمة عمروش مسيحي من قبائل البربر، وأصبح هذا الزواج سبباً في تعاستها ومرارة حياتها بالرغمن من علاقتها الطيبة بزوجها: "لقد ظللت المنفية إلى الأبد، تلك التي لم تشعر أبداً أنها في بيتها في أي مكان ذهبت إليه" (*Histoire*، ص 195). وهكذا، فكثيراً ما يعترض مثل هذا الزواج الكثير من العقبات لأن المجتمع لا يقبل أن يعترف بها رغم وجود الحب بين الطرفين.

والعلاقة بالرجل ليست خاصية من خصائص السيرة الذاتية النسائية المغاربية فقط ولكنها تشغل مساحة وافية في كتابات المرأة الأوروبية، فتخصص سيمون دو بوفوار جزئين كبيرين من مذكراتها لعلاقتها بسارتر، الفيلسوف الوجودي، ونجد ظل سارتر يحوم كذلك في سيرتها الذاتية. وهي لا تحاول فقط أن تقص حياة اثنين ولكنها تقدم صورة "العلاقة المثالية"

كما يجب أن يكون بين الرجل والمرأة. فبين عامي 1926 و1930، بين سن الثامنة عشرة والثانية والعشرين، كتبت دو بوفوار مذكراتها التي حولتها بعد حوالي عشرين عاماً إلى الجزء الأول من سيرتها الذاتية مذكرات فتاة حسنة السلوك لتحكي طفولتها وشبابها. وفي هذه المذكرات تشرح أن سارتر يعجبها لأنه يحدثها عن نفسها ويفهمها فتقول: "كنا نتحدث عن العديد من الأشياء ولكن بصفة خاصة عن موضوع يهمني أكثر من غيره: أنا نفسي" (ص 475). وتؤكد أنه كان دائماً يساعدها ويشجعها.

والعاشق لمارجريت دوراس ما هو إلا اعتراف بالعلاقة التي تربط فتاة شابة بثري صيني في الهند الصينية المستعمرة.

مكانة الأم في السيرة الذاتية النسائية

تخصص السيرة الذاتية النسائية سواء الشرقية أو الغربية مكاناً كبيراً للعائلة وخاصة الأم التي تلعب دوراً هاماً في حياة ابنتها، فتقول بياتريس ديديه Béatrice Didier في كتابها الكتابة–الأنثى *L'écriture-femme*: "إن السيرة الذاتية تظهر عند المرأة في نفس الوقت عودة إلى الطفولة وعودة إلى الأم" (ص25). وقد تكون صورة الأم سلبية أو إيجابية: ففي الجزء الأول من الثلاثية التي تمثل سيرتها الذاتية ابنة الزنا *La Bâtarde* والتي تحكي فيها عن خفايا النفس وأسرارها بوضوح وشجاعة، وحيث تعترف أن كل شيء فيها حقيقي وتتخلله "مشاهد روائية" لذلك فهي سيرة ذاتية متخيلة، في هذا الجزء تحكي فيوليت لوديك عن علاقاتها غير الشرعية والشاذة، عن الزنا والإجهاض والطلاق وتتناول بالنقد عائلتها وتتهم الأم بأنها سبب تعاستها لأنها طفلة غير شرعية. في حين أن فاطمة عمروش رغم كونها أيضاً طفلة غير شرعية فهي "طفلة الخطيئة" التي لم يعترف بها والدها وعلى "جبينها طابع العار" (Amrouche، ص 25) فإنها تحب والدتها حباً جماً وتتحدث عنها كثيراً في سيرتها الذاتية. فهي معجبة بشخصية هذه الأم التي لعبت دوراً هاماً في حياتها: "كانت أمي شجاعة. وكان من عادتها أن تقول: إن الوشم الموجود على ذقني أفضل من لحية الرجال. وكانت في ذلك على حق" (Amrouche، ص 29)، فهذه الأم ربت أطفالها بدون رجل وكانت تعمل داخل وخارج المنزل دون كلل، تطبخ وتطحن الحبوب وتعمل في الحقول.

وإذا كانت صورة الأم سلبية في الحب والفانتازيا لآسيا جبار، فهي "أم البنات السجينات" تصفها بأنها "صغيرة الحجم، جافة وتكاد تكون ذات عضلات" (*L'amour*، ص30)، إلا أنها في واسع هو السجن تتحدث كثيراً بحب عن والدتها وجدتها وتعقد مقارنة بين استقبال والدتها لها عند ميلادها واستقبالها لأخيها الأصغر منها، فلقد كانت الأم تفضل الابن الذكر مثل باقي النساء العربيات.

وتقول فريدة بلغول على لسان بطلتها جورجيت إنها تفضل الأم على الأب وتتضايق عندما يسخر منها هذا الأخير، وتعد بأن تعلمها القراءة والكتابة حين تكون هي نفسها قادرة على ذلك "سأريها كيف تكتب اسمها وسيصبح هو غيوراً" (Belghoul، ص44).

وتتحدث جنات لاشمت في الكاوبوي بضمير المتكلم "أنا" وتحكي طفولتها ومراهقتها وثورتها ضد والديها اللذين أرادا تزويجها وتقول: "كنت أريد أن أكون حرة، حرة في التفكير، حرة في الحركة. وهذا ما لم أكن أستطيعه في عائلتي" (Lachmet، ص 171).

وتكتب ليلى حواري في زيدة التي لا مكان لها:

> أمي، احكي لي عن هناك، أمي امسحي آلام الشك، أمي خذيني، ضعي رأسك على بطني، اتركيني أشم رائحة الحناء فإنها تجلب السعاد كما قلتِ لي [...].
> ساعديني يا أمي، عندما تغيبين، عندما تغلقين عينيك المتعبة من البكاء على أيامها ماذا ترين؟ ساعديني كي أتقبل خضوعك في عظمته. (Houari، ص 171).

وفي موضع آخر تقول ليلى حواري: "أخذت يديها، وقبلت أصابعها واحداً واحداً وأمطرتها بالقبلات لتمسح مرارتها" (Houari، ص 14). وهي تهدي الكتاب إلى أمها: "إلى أمي وإلى حلمها".

ويسيطر وجه الأم على نصوص السير الذاتية الغربية كذلك وتكتب كوليت Colette في مقدمة سيرتها الذاتية منزل كلودين *La maison de Claudine*: "لم أترك شخصاً فرض نفسه شيئاً فشيئاً على كل ما تبقى من أعمالي: وهذا الشخص هو أمي و لم يكف عن السيطرة عليّ" (Colette، II، ص1030).

وتخشى جورج ساند Georges Sand في قصة حياتي *Histoire de ma vie*، ألا تبادلها أمها الحب بالحب حيث إنها مشغولة عنها بأختها الصغرى: "كنت أقول لنفسي إن

أمي لا تحبني بقدر ما أحبها أنا" (I، ص762). وتسكن صورة الأم في قلب ناتالي ساروت: "يجب أن تكون متأكدة من أنني سأحل مكانها أمام نفسي، لن تتركني، سيكون الوضع كما لو كانت موجودة دائماً لتحميني من الأخطار التي لا يعرفها الآخرون هنا [...]" (Sarraute، ص17)، ولكن الصورة التي تقدمها لأمها ليست إيجابية "الدمية أجمل من أمي.. أمي لها بشرة قرد.. هي أكثر الجميع قسوة.. أمي بخيلة..." ولكنها تشعر بالألم لقولها ذلك: "إن الطفل الذي يحب أمه يجد أن لا أحد يفوقها جمالاً" (ص96).

وتظل علاقة الأم بابنتها متنوعة ومختلفة فحورية خضرة حجاجي Houria Kadra Hadjadji في أم الخير Oum El Kheir وهي سيرة ذاتية روائية، ترفض النموذج النسوي الذي تمثله أمها. وتحكي حورية قصة حياتها بضمير الغائب "هي"، وتقول إنها تتصرف في حياتها "بطريقتها هي" وتؤكد أنه حتى لو كانت هذه رواية فهي حقيقتها هي. وإذا كانت فيوليت لوديك تتهم والدتها بأنها سبب تعاستها لأنها ابنة غير شرعية ومارجريت دوراس تعاتب والدتها على أنها كانت تحب أخيها الأكبر أكثر منها وتشعر نحوها بعواطف متعارضة. وتبقى الأم في قلب هذه النصوص، إما لرغبة في الاندماج بها وبالقيم التي تمثلها من أمومة وعطف وحب إلى آخره، أو لرغبة في إحياء شخص عزيز عن طريق الكتابة.

وكثيراً ما تتعدى المرأة تجربتها الشخصية لتعطيها بعداً اجتماعياً وتاريخياً، فتعرض المرأة بشكل عام في سيرتها الذاتية الحياة اليومية في مجتمعها، وما تتعرض له المرأة من مشاكل وتربطه بتجربتها الشخصية، فتكتب جورج ساند في قصة حياتي أن فرديتها "لا تأخذ أي معنى إلا عندما تصبح جزءاً من الحياة العامة وتذوب مع فردية كل واحد من أقرانها، ومن هنا تصبح قصة" (I، ص307). وتكتب ناتالي ساروت في أنت لا تحبين نفسك *Tu ne t'aimes pas*: "أنتم جميعاً يا من هم أنا.. ونحن نمثل عدداً كبيراً" (ص10).

الخصوصية الثقافية

إن السيرة الذاتية المغاربية هي سيرة ذاتية جماعية تتعدى فيها المرأة تجربتها الشخصية، وتصور من خلالها تجربة مجتمع بأكمله. ونجد هنا نقطة الاختلاف مع السيرة الذاتية الفرنسية، فالنساء المغاربة يجمع بينهن الهم الوطني والبعد القومي في كتاباتهن، فتذوب

قصة الفرد في قصة الجماعة بحيث أصبح النقاد يطلقون على السيرة الذاتية المغاربية بصفة عامة عدة مسميات: السيرة-الجماعية Collectobiographie أو السيرة الذاتية الجماعية المتعددة autobiographie collective plurielle، كما يطلق عليها سيرة اجتماعية Socio-biographie أو سيرة ذاتية اجتماعية autosociobiographie فتكتب Jacqueline Arnaud: "الشخصية المغاربية لديها إحساس بالانتماء للجماعة أكثر من مثيلتها الأوروبية، ولديها الشعور أيضاً بأن فرديتها ليست أبداً مطلقة" (ص285). والسيرة الذاتية المغاربية في غالبيتها شهادات أفراد يعرضون من خلال قصة حياتهم قصة مجتمع بأكمله، مشاكله، وطموحاته، مستعرضين الأحداث التاريخية والاجتماعية التي عاشوها، أو كانوا شاهدين لها، فنجد في سيرة آسيا جبار الشخصية علاقة بين استعمار بلدها الجزائر وقصة حياتها هي. وفي حديث لها صدر بعد الحب والفانتازيا، تؤكد أن القصة تدور حول البحث عن الهوية وتضيف: "ليس فقط هوية النساء ولكن هوية بلد بأكمله" (*Gasaeti*، ص123). وهي في هذه السيرة الذاتية الروائية تقدم تحليلاً وتفسيرات جديدة لماض جماعي، فالبطلة ولدت في عام 1842 عندما جاء القائد الفرنسي ليحطم زاوية قبيلتها الأصلية، بني مناصر، ويقضي على مزارع العنب والزيتون بحرقها، على ضوء هذا الحريق استطاعت بعد قرن من الزمان الخروج من سجن الحريم، فلأنها "ما زالت تشعر بلهيب هذا الحريق، فهي تجد القدرة على الحديث" (*L'amour*، ص243). وتستمع آسيا جبار إلى أحاديث الجدات، وتجد نفسها في هذه الأحاديث، فهن ناقلات الميراث الثقافي للجزائر. وحين تتعرض بدورها لتجاربها الشخصية، تنقل صورة المرأة الجزائرية بصفة عامة، فحين تكتب "ينفتح الجرح، وتبكي العروق ويسيل الدم، دمها ودم الأخريات الذي لم يجف أبداً" (*L'amour*، ص177 – 178). وتستبدل ضمير "الأنا" أحياناً بـ"نحن" الذي يشير إلى النساء الأخريات اللاتي تنتمي إليهن. وقد يتحول "نحن" إلى "هن"، فينسحب الأنا، وتروي الكاتبة قصة الأخريات بدلاً من أن تروي قصة حياتها هي (قصة حياة جدتها مثلاً *L'amour*، ص174، ص176). والجزء الثالث بعنوان "الأصوات المدفونة" حيث نجد فصولاً من السيرة الذاتية تختلط بفصول أخرى تحكي فيها النساء عن حرب التحرير الجزائرية، وهي فصول تحمل عنوان "أصوات"، أصوات تحكي عن صمود الشعب الجزائري في هذه الحرب الطويلة. فهل هو التاريخ تحكيه المرأة أم تاريخ المرأة؟.

وفي واسع هو السجن، تحاول آسيا جبار البحث عن الهوية الجماعية من خلال البحث

عن أصول الكتابة البربرية التي نسيها التاريخ وتجاهلتها الثقافة الجزائرية. وهي تتحدث عن المرأة الجزائرية بصفة عامة، عن الجدة والأم والحفيدة، فشعب الجزائر هو شعب "سجينات الأمس واليوم"، فهي تحكي عن الجدة التي تزوجت في الرابعة عشرة من عمرها من عجوز في السبعين، وعن الأم التي خلعت الحجاب وارتدت الملابس الأوروبية لتزور الابن، المعتقل السياسي في سجون فرنسا، وعن نفسها وعلاقتها بالرجل الزوج والآخر "المحبوب" كما تطلق عليه، كما قدمت صوراً أخرى كثيرة لنساء عديدات، للمرأة الجزائرية في أزمنة وأمكنة مختلفة.

والسيرة الذاتية النسائية المغاربية هي ضرورة تعميم التجربة، وتحديد علاقة الفرد بالجماعة التي ينتمي إليها، هي محاولة كشف النقاب عن مجتمع من خلال تجربة فردية. ويرجع ازدهار السيرة الذاتية كنوع من الكتابة الأدبية المغاربية للرغبة في تأكيد ذات الأنا الكاتب الذي يسجل أحداثاً شخصية تتخللها قصة مجتمع، فـــقصة حياتي لفاطمة عمروش يُخلط فيها تاريخ الفرد بقدر الجماعة، فهي عندما تحكي قصة حياتها، تستعرض أيضاً حياة قبائل البربر وتقاليدهم، وعاداتهم، أفراحهم وأحزانهم، حياتهم اليومية، منازلهم، طعامهم، ووضع المرأة في هذا المجتمع المغلق. فعندما أرادت الخروج مع زوجها للذهاب إلى الكنيسة قالوا لها: "ليس من المناسب أن تخرج امرأة شابة من عائلة عمروش في وضح النهار ويراها سكان القرية. سيكون ذلك عاراً لا يمكن محوه، وسنكون عرضة لسخرية الجميع، فعائلتنا عائلة قوية ومحترمة" (Amrouche، ص106). ولذلك كانت تخرج قبل أن تستيقظ القرية وتعود بعد أن ينام سكانها. وكانت تشعر بغرابة عاداتهم واختلافها عما تعودت عليه، وكانت تسجل هذه العادات: "حين يتوفى أحد من العائلة فإنهم لا يقدمون الصدقة مثل ما نفعل في قريتنا ولكنهم يكتفون، عندما يكون ذلك متيسراً، بإعداد وليمة فاخرة للغرباء الذين يأتون من الأماكن المجاورة لتقديم العزاء" (Amrouche، ص110).

والكتابة بالنسبة للمرأة المغاربية هي نوع من التحدي، تحد للتقاليد التي تمنع المرأة من الكتابة، والكتابة عن حياتها بصفة خاصة، فبالكتابة تتحرر المرأة، وبالكتابة يرتبط الفرد بالجماعة، فتغرض المرأة من خلال تجربتها الشخصية حياة مجتمعها من وجهة نظر أنثوية مع النساء الأخريات ومن أجلهن. والكتابة بالنسبة للمرأة المغاربية هي محاولة للبحث عن الهوية وتأكيد الذات، فهي موزعة بين ثقافتين ولغتين وبلدين، فليلى حواري، أو بطلتها

زيدة، وجدت نفسها في سن السادسة بعيدة عن وطنها، المغرب، تعاني من العزلة والوحدة في هذا المجتمع البلجيكي الغريب عنها، ويغمرها الشعور بالحنين إلى الوطن الأم ويؤرقها، فتتذكر طفلة في الخامسة من عمرها في شوارع فاس مع عمتها، وتشعر بأحاسيس مختلطة وهي تتذكر روائح ومشاهد وأصوات الأذان، ثم تستحضر ذكرى أخرى قريبة لعودتها إلى الوطن من حوالي ثمان سنوات، وهي في الخامسة عشرة من عمرها، في أثناء العطلة الصيفية، وتبقى حرارة الاستقبال والوجبات الفاخرة محفورة في ذاكرتها. وتظل زيدة موزعة بين ذاتها الأنثوية في بلد غريب عنها وذكرى جميلة لأرض تنتمي إليها، وتطاردها في أحلامها. وتلجأ زيدة إلى الأم وذكرياتها عن الوطن "احكي لي يا أمي عن هناك". إن الحنين إلى هذه الأرض المفقودة هو نوع من البحث عن الذات وتأكيد للهوية. وتعود زيدة إلى المغرب حيث يحاول الأنا الفردي الاندماج في الذات الجماعية، فتعيش في قرية صغيرة لا يدخلها الماء ولا الكهرباء. وتحاول الاندماج في هذه الحياة القاسية البدائية: رائحة السباخ، ومياه البئر، وركوب البغال والجري حافية القدمين، تأكل من أكلهم وتعيش حياتهم البسيطة النقية وتردد: "أريد أن أعيش في بلدي. هذا كل ما أطلبه"، وتقع في حب وطني، صديق أخيها (ونلاحظ الرمز الذي يحمله الاسم)، ولكنه يرفض الارتباط بها، وتظل الغريبة، الدخيلة على هذا المجتمع الذي حاولت الاندماج فيه. إن مقابلة وطني زادت إحساسها بالغربة، فهي لا يمكنها أن تمسك بيده أمام الناس، ولا أن تعبر له عن مشاعرها تجاهه، ولا أن تخرج معه منفردة، فحريتها مقيدة تصطدم دائماً بالتقاليد في هذه القرية الصغيرة التي تعتبر سلوكها شاذاً، وتحذرها عمتها: "زيدة، هنا، عندما يحوم شاب كثيراً حول منزل به فتاة، فإنه إذا لم يطلب يدها، يخلق ذلك الكثير من المشاكل" (ص 71). هي تحب وطني، ولكنها لا تستطيع أن تكون واحدة من هذا النسيج الجماعي، فتقرر العودة مؤكدة أنه لا يكفي أن "تجلب الماء من البئر" لتكون واحدة منهم، وتقرر أن يكون بلدها حيث تجد قوت يومها. وفي الطائرة التي تحملها من بلدها تأتي معها بباقة نعناع، وزهر البرتقال، كأنها تؤكد بذلك أن بلدها الذي لفظها باق في القلب والذاكرة، في ذلك العطر، عطر النعناع والبرتقال.

هذا الانقسام للذات وتلك الرغبة في البحث عن الهوية، لا نجدها في السيرة الذاتية الغربية. وتؤكد ليلى صبار في حديث معها: "إذا كنت أكتب فذلك لأن الأرض (الجزائر) توحشني" (Sebbar، ص44). إن السيرة الذاتية المغاربية، على العكس من مثيلتها الفرنسية، تكتب لتشهد، وتدين، وتنقد، هي قراءة للذات وبحث عن الهوية، فالفرنسية ليس لديها

هذا الهم الوطني الذي يقلقها ويؤثر على كتابتها.

وهناك اختلاف آخر عن السيرة الذاتية النسائية المغاربية وهو الكتابة بلغة الآخر وليس باللغة الأم، فجورجيت الطفلة الجزائرية، تعاني في المدرسة الفرنسية وتصبح لكراستها عدة مداخل، فتارة تكتب من اليمين، وتارة من الشمال، حتى تكتشف أن الكتابة الصحيحة بالعربية تكون عكس الفرنسية. إن فريدة بلغول بهذه السيرة الذاتية الروائية عن طفلة جزائرية في مؤسسة تعليمية فرنسية، ترفض أن تتغلب اللغة الفرنسية على العربية وتمحوها. وتكتب آسيا جبار: "الحب والفانتازيا هي أول مرحلة في كتاباتي للسيرة الذاتية. هي سيرة ذاتية لتكويني ككاتبة، لسنوات طفولتي، لعلاقاتي مع لغة الآخر واللغة الأم" (*Cahiers*، ص81).

ومن جهة ثانية فالكتابة الفرنسية تمنح الكاتبات المغاربيات الحرية في القول، قول الممنوع والمحظور، وهي مرآة غير مقيدة تبحث فيها المرأة عن هويتها في مجتمع تبدو فيه صامتة. وهي تستطيع أن تقول بالفرنسية ما لا يمكن البوح به بالعربية، خاصة إذا تحدثت عن نفسها، فاللغة الفرنسية غطاء يعطيها القدرة على قول الممنوع والبوح بأسرار النفس دون قيود، فالكتابة باللغة الفرنسية تمنح الجرأة في اختراق الموروث ومحظوراته. ولكن هذه النصوص وإن كانت تكتب بالفرنسية، فهي عربية صميمة، فالكلمات العربية وأسماء الشخصيات والأبطال (في السيرة الذاتية الروائية)، ووصف المشاهد التي تبدو غريبة للقارئ الأجنبي مثل الحمامات الشعبية والأعياد الدينية، والعادات والتقاليد هي إشارات إلى وجود اللغة العربية في النص المكتوب بالفرنسية مما يؤكد هوية هؤلاء الكاتبات العربية وانتماءهن القومي.

وأخيراً فإن هذا الصوت للأنا، هذا الصوت حيث يلتقي الجسد والنص، هذا الصوت النسائي يثبت بالكتابة لأن "التعبير عن النفس هو اختيار الحياة" كما تقول ليلى حواري، ويعزز جان ديجو ذلك عندما يذكر كيف أن فروجة قصاص Ferrudja Kessas بدأت تكتب روايتها Beur's Story (1990) قبل شهر من زواجها المفروض عليها والذي رتبه أهلها وكان سبباً لآلامها، فكان عليها أن تتحرر، بالكتابة، من هذا الحصار (Déjeux، ص194).

أن تكتب، أن تتحرر، أن تتعرى، أمر ليس باليسير بالنسبة للمرأة وخاصة الشرقية. وتعترف فريدة بلغول: "إن الكتابة هي موت الابنة بلغول: فعندما أكتب أحفر قبري، أحفر قبر ابنة أبي". ولا يبقى لنا سوى أن نذكر هذين البيتين لفاطيما بلحسن:

لا لا لم أتغير

لقد تعلمت فقط أن أتكلم

فعلى المرأة أن تستيقظ على الوعي بذاتها عن طريق الكتابة فالكتابة هي الوجود كما يقول Georges Gusdorf:

> أكتب إذن أنا موجود. أكتب إذن أنا كنت موجوداً. أكتب إذن سأكون موجوداً، فالكتابة تدعم هذا الظل الذي هو أنا، تضمن له شكلاً واستمرارية بالرغم من مرور الزمن. أقص على نفسي أسطورة حياتي، نصيبي من العالم، نصيبي من الحقيقية، ليست الحقيقة وفقاً للعالم ولكن الحقيقة وفقاً لي. طريق أحلام حل مكان قصة حياتي، أسطورة تاريخية أو Mythistoire. (ص 490)

وهكذا تنفرد السيرة الذاتية النسائية بعدة خصائص ترتبط بالمرأة كأنثى، بجسدها، بعلاقتها بالرجل والأم، ونجد تقاطعات عديدة بين الكاتبة الشرقية والغربية في هذه الروايات وقواسم مشتركة في هذه الأعمال تبرر معالجة السيرة الذاتية في صيغتها المؤنثة مما لا ينافي خصوصية كل سيرة وتفرد كل كاتبة في تعبيرها عن الهموم النسائية في سياقها التاريخي والاجتماعي المحدد.

المراجـع

- Amrouche, Fadhma Aith Mansour. *Histoire de ma vie* (nouv. éd.). Paris: La Découverte, 2000.
- Aouchal, Leila. *Une autre vie.* Alger: SNED, 1970.
- Arnaud, Jacqueline. *Les discourse étrangers.* Alger: OPU,1986.
- Azzouz, Zakia. *Le labyrinthe de mon existence.* Paris: La Pensée Universelle, 1991.
- Beauvoir, Simone de. *Mémoires d'une jeune fille rangée.* Paris: Gallimard, 1958.
- -----.*La force des choses.* Paris: Gallimard, 1963 , 2 tomes.
- Belghoul, Farida. *Georgette!.* Paris: Barrault, 1986.
- Bel Haj Yahia, Emna. *Chronique fontalière.* Paris: Ceres, 1991.
- Boukortt, Zoulika. *Le corps en piéces.* Montpellier:Coprah, 1977.
- *Cahiers d' études maghrébines* {Dossier Assia Djebar}2 (mai 1990).
- Colette. *La maison de Claudine. Oeuvres complétes.* Paris: Gallimard, La Pléiade, 1984
- Déjeux, Jean. *La litérature féminine de langue française au Maghreb* Paris: karthala, 1990.
- Démores, René. *Le roman à La première personne.* Paris: Armand Colin, 1975.
- Didier, Béatrice. *L'écriture-femme.* Paris: PUF, 1981.
- Djebar, Assia. *La soif.* Paris: Julliard, 1957.
- -------.*L' amour, la fantasia.* Paris: J.-C. Lattès, 1985.
- -------.*Vaste est la parison.* Paris: Albin Michel, 1999.
- Duras, Marguerite. *L' amant.* Paris: Ed. De Minuit, 1984.
- Gasaeti, Hasid. " Assia Djebar ou l'autobiographie plurielle."*Itinéraires et contacts des cultures* 27 (1999): 119-28.
- Gusdorf, Georges. *Autobiographie.* Paris: Odile Jacop.1991.
- -------. *Les écritures du moi* .Paris: Odile Jacob, 1991.
- Houari, Leïla. *Zeida de nulle part.* Paris: L'Harmattan, 1985.

- Imache, Tassadit. *Une fille sans histoire*. Paris: Calmann- Lévy, 1989.
- Kadra Hadjaji, Houria. *Oum El kheir*. Alger: ENAL,1989.
- Lachmet Djanet. *Le cow-boy*. Paris: Belfond, 1983.
- Lecarme, Jacques & Eliane Lecarme- Tabone. *L' autobiographie*. Paris: Armand Colin, 1999.
- Leduc, Violette. *La bâtarde*. Paris: Gallimard, 1964.
- Nisbet, Anne Marie. *Le personage féminin dans le roman maghrébin de langue française des indépendences à 1980- représentation et Function*. Paris: Naaman,1982.
- Oster, Daniel. "Autobiographies." *Encyclopaedia Universalis*, t. 3, 1989.
- Sand, Georges. *Histoire de ma vie. Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, La Pléiade, t.I. , 1970.
- Sarraute, Nathalie. *Enfance*. Paris: Gallimard, 1983.
- -------. *Tu ne t'aimes pas*. Paris: Gallimard, 1989.
- Sebbar, Leïla. " Interview avee Thoria Smati." *Parcours maghrébins* 17 (juin 1988): 44-47.

حتى ننتهي من شهرزاد(*)

عنوان هذه الدراسة هو نفس عنوان عمل أدبي للكاتبة التونسية فوزية زواري مكتوب باللغة الفرنسية وصدر عام 1996 وأهدته لي الكاتبة عام 2000 في باريس وأقول عملاً أدبياً لأنه من الصعب تصنيفه أو تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه، وهو نموذج لصياغة جديدة لكتابات المرأة العربية، ويبدأ الجزء الأول من هذا الكتاب المنقسم إلى أربعة أجزاء بهذه العبارة:

"حينما صمتت شهرزاد بدأت القول، فحديثي على حساب صمتها النهائي" (ص 11). فهل انتهينا فعلا من شهرزاد؟ هل سكتت عن الكلام المباح؟ وماذا عن الكلام غير المباح أو المسكوت عنه؟ وكيف انتقلت شهرزاد من ألف ليلة وليلة إلى الأدب المكتوب والمسموع والمرئي؟ ما هي صورتها في الأدب الحديث سواء المحلي أو العالمي؟ وإذا كانت فوزية زواري تعيب على شهرزاد سلبيتها التي جعلت لحديث المرأة دوراً واحداً إلا وهو تسلية النوع الذكري، وإذا كانت شهرزاد ألف ليلة تحمل ملامح المرأة الماكرة، الذكية والضعيفة في آن واحد، فهل تغيرت ملامحها في الأدب الحديث؟ وهل تخلت شهرزاد عن هويتها الشرقية؟ سنحاول في هذه الدراسة تقديم بعض النماذج لصورة شهرزاد والتي تقدم رؤية جديدة لملامح هذه الشخصية مع تحديد علاقة المرأة بالحكي ودورها فيه.

تكتب فوزية زواري في مقدمة كتابها ولا أقول روايتها أو قصتها فمن الصعب تصنيف هذه الكتابة هل هي مجرد بوح أم خواطر أم مونولوج أم سيرة ذاتية أم حكاية أم كل ذلك

(*) بحث قدم في المؤتمر الدولى لقسم اللغة الفرنسية بآداب القاهرة بعنوان الحكى الشعبى بين التراث المنطوق والأدب المكتوب. (28 – 30 مارس 2009 دار العين للنشر).

مجتمعاً (ويبدو أن الناشر يتفق معي في هذا الرأي فلا يوجد تصنيف للكتاب على الغلاف). تكتب أذن فوزية زواري في المقدمة ما يلي:

"أردت أن أري النساء عن قرب وخارج ضوضاء العالم: قريبات من الحقيقة وعكسها، مائلات على مرآة ذاتهن وخاضعات للآخر، متطلعات إلى حرية غربية ولكن أيضاً مقيدات بخيط التقاليد أردت أن أرى النساء فيما بينهن من عوامل مشتركة أو من تباين، أو بينهن وبين الرجال. وأخذت على عاتقي أحلامهن وتناقضاتهن، تواضعهن وطموحاتهن، صمتهن المليء بالألغاز وعباراتهن المشعة بالبريق، وجودهن الكتوم وقدرتهن على تغيير العالم" (صـ 8). الكتاب مهدي إلى الآخر "الذي هو بلا أدني شك الرجل. وهو مقسم إلى أربعة أجزاء:

- حتي ننتهي من شهرزاد
- ضد التغريب الداخلي
- تواجد في العالم
- الحكاية الجديدة

والكتاب بصيغة المتكلم وعنوان المقدمة يتحدث عن المرأة بصفة الجمع "نحن" ويبدأ الجزء الأول بهذه العبارات الموجهة إلى شهرزاد:

"لقرون طويلة حكيتي نيابة عني يا شهرزاد، غطي صوتك على صوتي، لقد أثرتي الإعجاب والدهشة، وثبتي للأبد ملامح المرأة الماكرة والضعيفة في آن واحد، ضحية وجلاد مثلما يجب أن أكون. وأنا لا أشعر بيننا بأي مصير مشترك يجمعنا ياشهرزاد" (صـ 11)

ترفض فوزية زواري شرعية محاربة الظلم عن طريق الحيلة كما تثور على شهرزاد التي دافعت عن حياتها ناسية شخصها فهي تمثل القهر الأنثوي وتؤكد فوزية زواري على ذلك قائلة: عندما تنقذ حياتها تكبل وجودها لقد جاء الوقت لرفض هذه الصورة للمرأة وتتسأل فوزية زواري: "هل أستطيع أن أكون امرأة عربية وسعيدة في نفس الوقت؟" (صـ 24)

وتضيف فوزية: "تحكي شهرزاد على أمل أن تجعله ينسى الخيانة ولا يستطيع شهريار إلا أن يصفح فحواء تمارس بنجاح موهبة الغواية" (صـ 90) وإذا كانت فوزية زواري ضد شهرزاد فهي مع الليالي فتؤكد:

"ضد شهرزاد ولكن مع ألف ليلة وليلة مع مبدأ الحياة الأبدية التي تحكم بنائها العميق" (صـ 90) تمثل فوزية زواري صوتاً جديدًا للمرأة العربية استبدلت الحكي بالكتابة مثل Nidaba إلهة الكتابة السومارية التي تفضلها عن شهرزاد إلهة الحكي. وتبدأ فوزية زواري حكايتها بموت شهرزاد: فتكتب:

"وتبدأ حكاية جديدة من حكايات الليالي تنتهي هكذا: كنا هناك عندما أشرق الصباح وعندئذ ماتت شهرزاد" (صـ 98) ماتت شهرزاد بالرغم من كونها عاشت تحارب من أجل البقاء، اختارت الكلام ولكن ظل صوتها صوت الأنثى الضعيفة المغلوبة على أمرها. ولكن المرأة لن تصمت أبداً فتكتب فوزية:

"الآن وقد خرجت لن أدخل أبداً"

"الآن وقد تكلمت لن أصمت أبداً" (صـ16)

إن الرغبة في الحكي هي الرغبة في التغلب على صمت المرأة والتعبير بنفسها وعن نفسها. ولقد أتقنت المرأة فن الحكي من قديم الأزل فهي تقص الحكايات لأطفالها وأطفال العائلة أماً كانت أو جدة أو تحكي في نطاق أوسع في السهرات وتجذب انتباه الحاضرين بما تقصه من حكايات وأساطير وهي تمتلك كماً لا ينضب وتفوق الرجل في فن الحكي.

وهذه الرغبة في الحكي ترتبط بالرغبة في التعبير عن نفسها وفي البحث عن هويتها الشخصية في ظل مجتمع يتجاهل دورها ويهمشه. الحكي هو التحكم في الزمن وإطالة الوقت أي الحياة كما فعلت شهرزاد في الليالي.

شهرزاد: المرأة/ الصوت:

شهرزاد أول صوت للمرأة خصص لتسلية الرجل وإثارة اهتمامه يستمع الغرب إلى صوت شهرزاد منذ ترجمة Antoine Galland لألف ليلة وليلة في القرن السابع عشر مبهوراً بحكي هذه المرأة ومسحوراً بعالم غريب لا يعرفه ولكنه لا ينسى أن هذا الحكي مبنياً على القتل وعلي القضاء على النوع الأنثوي، وقائماً على الخوف والرهبة.

نسجت شهرزاد حكايات شيقة وكان عليها أن تثير اهتمام شهريار وفضوله حتى لا ينهي

حياتها فكل حكاية تكون أجمل من سابقتها وتترك العنان للخيال. تقوم الحكايات على معرفة شهرزاد وعلى رغبة شهريار في المعرفة.

شهرزاد: المرأة الذاكرة:

يكتب Borgès: "ألف ليلة وليلة ليس بشيء لم يعد موجودا فهو كتاب واسع جدا حتى أنه ليس من الضروري أن تكون قرأته لأنه جزء لا يتجزأ من ذاكراتنا".

شهرزاد موجودة أيضاً بصورة أو بأخرى في ذاكراتنا وعند ذكر اسمها يتبادر إلى أذهاننا صوراً متعددة وأولها حكايات ألف ليلة وليلة التى كانت في القرنين الثامن والتاسع كتابا فارسيا باسم Hizar Afsane أي الألف أسطورة ثم ترجم إلى العربية وعرف بألف ليلة وليلة. وعلى مر العصور تناول الكتاب والفنانون والسينمائيون والموسيقيون والشعراء حكايات شهرزاد مثل نجيب محفوظ وأحمد بهجت وطاهر أبو فاشا عبر الإذاعة والتلفزيون وتوفيق الحكيم، وطاهر بن جلون، ورشيد بوجيدرا وآسيا جبار ومارسيل بروست وجوتيه وبورجيس وادجار ألن بو وغيرهم ممن استلهموا الليالي في أعمالهم.

إعادة كتابة الليالي:

تبدأ ليالي ألف ليلة وليلة (1982) لنجيب محفوظ بقرار شهريار أن يبقي على شهرزاد زوجة له ولكنها لا ترحب بهذا القرار فلقد نجت من المصير الدامي الذي كان ينتظرها لتعيش مع شخص ارتكب جرائم قتل حتى أصبحت كلما اقتربت منه تنشقت رائحة الدم ولكنها ضحت بنفسها لتوقف شلال الدم واستطاعت أن تجعل منه حاكماً صالحاً تائباً توبة صادقة نادماً على قتل الفتيات البريئات والأفذاذ من أهل الرأي ولكن الماضي يطارده حتى أنه يقرر الرحيل حاملا ماضيه الدامي، هائماً على وجهه، باحثاً عن خلاصه، تاركاً شهرزاد وابنه بعد أن تفتح قلبها له. لقد أدبت شهرزاد الأب وعليها أن تعد الابن لمصير أفضل.

استكمل محفوظ الليالي وبدأ من حيث انتهت ليقابل شهريار في الواقع نفس الأحداث والحكايات التي كانت تقصها عليه شهرزاد ويتغير ويندم ولتصبح شهرزاد المرأة مؤثرة لها

دورا تلعبه. صنع محفوظ من شهرزاد امرأة أخرى وصنعت شهرزاد من شهريار رجلاً آخر هجر العرش والمرأة والولد متطلعاً إلى الخلاص، نادماً على ما فعل.

يستكمل محفوظ الليالي بوقائع وأحداث غريبة يعيشها الأبطال لا تقل روعة عن حكايات الليالي حيث يختلط الواقع بالخيال والجنون بالحكمة والشر بالخير:

ويكتب توفيق الحكيم شهرزاد وهي مسرحية درامية من سبعة مشاهد.

ويعقد الكاتب العراقي منذر جلال في كتابه "ألفين ليلة وليلة" الذي صدر أخيراً في ألمانيا مقارنة بين بغداد الأمس، الأسطورة التي ترسم البهجة لكل من يقرأ الليالي وبغداد اليوم، بغداد المذابح والدماء وهو يحاول استرجاع ألف ليلة وليلة إلى ذهن الغرب فيربط الخيال بالواقع.

وفي القرن التاسع عشر يعيد كل من Edgar Allen Poe، Théophile Gautier كتابة الليالي ويبدأ الليالي من حيث انتهت حيث يتناول علاقات شهرزاد بالسلطان والاستشراق ونظرة الغرب.

وفي كتابه حكاية شهرزاد الألف واثنان (Le mille et deuxième Conte de Shéhérazade) الذي ترجمه Félix Rappe إلى الفرنسية يعيد إدجار ألن ربو حكاية شهرزاد التي تنتهي بموتها حيث يسأم شهريار من حكايتها واكاذيبها، ولكنها تموت سعيدة لأنها عاقبت زوجها السلطان بحرمانه من الحكايات والمغامرات الرائعة التي تقصها عليه.

وفي روايته العام الواحد بعد الألف للحنين يعيد رشيد بوجدرا قراءة الليالي ويحكي مثل شهرزاد حكايات من أجل البقاء حيث تطول الليالي ويمتد الزمن.

وكتابات عالمة الاجتماع المغربية فاطمة المرنيس عن الحرملك والغرب le Harem et l' Occident تتحدث عن أسطورة شهرزاد وتكتب "شهرزاد ليست مغربية" "وأحلام النساء" حيث تؤكد أنها وهي طفلة كانت ثائرة لأن شهرزاد لا تمتلك أية حرية: "لماذا لا تقول ما تعتقده دون أن تخشى الملك؟" كما تؤكد أن شهرزاد كان لها تأثيراً كبيراً على مستقبلها ككاتبة وأنها كانت نموذجاً يحتذي به "كنت أريد مثلها أن أتعلم فن الحكي أثناء الليل".

شهرزاد هذه الفتاة الشابة التي صورتها الليالي على أنها شجاعة وساحرة استخدمت قوة الكلمة لإنقاذ حياتها ماهي صورها ووجوهها المختلفة؟ ماهي ملامحها المختلفة وكيف تم استغلالها حتى أنها خرجت عن سياقها؟

شهرزاد في أدب الناشئة:

كتبت ليلي صبار الكاتبة الجزائرية ثلاثية حول شخصية شهرزاد (والتي أصبحت شرازاد فقلد فقدت حرف الهاء في اسمها عند عبورها البحر المتوسط) وتتكون الثلاثية من:

- (شرازاد، 17 عاما، سمراء، مجعدة الشعر عيونها خضراء (1982) وهو عنوان يبدو طويلاً ولكنه موحياً بالكثير حيث هربت شهرزاد من منزل أسرتها هائمة على وجهها في شوارع باريس باحثة عن مكان آخر وبلد آخر ربما يكون الجزائر بلدها الأصلي. وهي قارئة من الدرجة الأولي تمتلك المعرفة تماما مثل شهرزاد الليالي.
- والجزء الثاني من الثلاثية دفاتر شرازاد (1985)

أماً الجزء الثالث والأخير فهو بعنوان مجنون شرازاد (1991) حيث تحكي مغامرات هذه الفتاة الشابة التي تعرضت للكثير من المخاطر، الاغتصاب والتهديد بالموت والسجن وكان عليها أن تتسلح بالدين وتتعلم القرآن حتى لا يعتبروها جاسوسة أو كافرة. وفي هذه الرواية تكتشف البطلة مؤخرا الأصل العربي لاسمها:

- لم تذكري اسمك؟
- شرازاد
- شرازاد؟ لماذا تنطقينه بالطريقة الفرنسية؟ أنك تفقديه الحرف الأكثر سحرا والأكثر شرقية.
- نظرت شرازاد للسيدة العجوز مندهشة لم يحدثها أحد من قبل هكذا عن اسمها وعن الحرف الضائع. وكما فقدت البطلة هويتها العربية فقدت أيضا اسمها العربي.

وتقول ليلي صبار في حديث لها مع جورجيا مخلوف في يناير 2008:

"عندما كتبت عن شرازاد في ثلاثيتي الأدبية جعلتها ترحل إلى شرق لم أذهب إليه، شرق مسلم يمثل الضفة الأخري في جنوب البحر المتوسط".

شهرزاد في المسرح:

كتب عبد اللطيف لعابي عام 1993 مسرحية "رامبو وشهرزاد" عن التسامح حيث تتوالى المشاهد التي تصور اللقاء والاصطدام بين شخوص العالمين الشرقي والغربي حيث تلتقي شهرزاد برامبوفي سوبر ماركت ويحكي كل واحد للآخر حكايته "حوار بين الحضارات فيما يبدو" وهو عنوان هذا المشهد. تحكي شهرزاد للشاعر الفرنسي رامبو قصيدته النثرية حكاية من ديوانه الاشراقات ويحكي لها رامبو على طريقة الليالي. وكل واحد منهما يقدر لجوئهما للهرب: رامبو إلى الشرق وشهرزاد إلى الغرب.

شهرزاد في الرواية الحديثة:

"في رأس شهرزاد" لـ Stéphane Janicot البطلة عمرها خمسة عشر عاماً تعتقد أنها فرنسية ولكن تكتشف في المدرسة اختلافها وأصلها.

وفي رواية Bayarmine لفينوس خوري غطا اللبنانية تنهي شيرمازاد مثل شهرزاد حكايتها عند شروق الصباح لتستكملها في الليلة التالية.

وتستلهم الكاتبة روايتها من الليالي ليس فقط في طريقة السرد ولكن في المواضيع والعناصر المطروحة مثل الخيانة والقهر والحب الخ...

وفي رواية "شهرزاد على شاطئ البحيرة في جنيف" (الهلال 2006) يقدم جميل عطية إبراهيم شهرزاد جديدة في سياق عصرى وهي تبدو واعية بكل ما يدور في عصر العولمة حيث يختلط كل شيء: حكايات الملوك والجان والحيوان وحكايات السجون والتعذيب ومشاكل الشرق الأوسط الخ... خليط من الواقع والخيال في قلب مشاكل العولمة وحقوق الإنسان.

ونذكر أيضاً على سبيل المثال لا الحصر الليلة الثانية بعد الألف رواية فضيلة الفاروق (2006) ومخالب شهرزاد (2004) وهي مجموعة قصص قصيرة لـ Sylvie Huguet

شهرزاد في الشعر:

يكتب الكاتب المغربي نور الدين محقق في عام 2008 ديوانه الشعري الرابع بعنوان "كتاب ألف ليلة وليلة" وهي إعادة كتابة لبعض الحكايات الشهيرة بأسلوب شعري شيق نقرأ منها هذه الأبيات التي تحدد العلاقة بين شهرزاد وشهريار:

((قالت للطاغي بلى

وقال للعيون الجميلة نعم

هو مسلح بسيفه

وهي مسلحة بحكايتها))

والجزء الثاني من الكتاب يبدأ أيضاً بصوت شهرزاد ولكنها هذه المرة لا تحكي ولكنها تقرأ من كتاب قديم يبدو أنه كتاب الليالي الذي يحتوي على حكايات لا تنتهي. ومن خلال صوت شهرزاد يحكي نور الدين تجربته الشخصية:

((شهرزاد

أحكي أيضاً

هذا النص الجميل، الرائع

لنور الدين المغربي

مع النسوة الجميلات

الأمريكيات

الذي ليس حقيقة كاملة)).

لقد خرجت شهرزاد من زمانها لتقص علينا أو لتقرأ لنا قصصاً ساحرة ويؤكد نور الدين أنه أضاف الجزء الثاني لكتابه الشعري لأن شهرزاد تمتلك من الحكايات ما يستحق السرد وما

يستحق أن يعرفه القارئ.

شهرزاد وكتب الرياضيات:

كتاب Raymond Smulyan (1998) في الرياضيات يتناول شخصية شهرزادَ حيث تجيب الأميرة على مائتي سؤال في المنطق والحساب نذكر منها على سبيل المثال: "في الصحراء اتجه جمل إلى الشرق وآخر إلى الغرب فكيف يلتقيان؟" هذه واحدة من المسائل التي تطلب شهرزاد من زوجها الملك حلها حتى تلهيه ويطيل من عمرها. والكتاب خليط من الأدب والعلوم من الجد والهزل، من الخيال والواقع وفي آخره حلاً لمسائل الحساب والجبر والمنطق التي طرحتها شهرزاد على زوجها.

شهرزاد وفن الطهي:

كتاب شهرزاد، طعام الف ليلة وليلة

Schéhérazade, les Saveurs des Mille et une Nuits (1993), Odile Godard, jean Bernard Naudin et Irène Frain

يؤكد أنه طوال الحكايات التي تحكيها شهرزاد لشهريار تقام المآدب والولائم في المنازل والحدائق. ويقدم هذا الكتاب وصفات للطعام الفاخر مع رائحة البهارات واللكوم والشاي بالنعناع في تسعة فصول يحكي كل فصل حكاية وفي النهاية يقدم سبعين وصفة طعام.

أمـا كتاب Odile Godard (1991) بعنوان وجبات عشاء شهرزاد Les Soupers de Schéhérazade فهو ليس فقط كتاب به وصفات للطعام الشرقي ولكنه يضم أيضا حكايات شيقة.

والآن وبعد ذكر كل هذه الأمثلة على سبيل المثال لا الحصر لأنه من المؤكد أن هناك عشرات بل مئات من الأعمال الأدبية والفنية التي تتناول شخصية شهرزاد في أنحاء العالم المختلفة، فنحن نتساءل هل انتهينا من شهرزاد؟ هل نستطيع أن ننتهي من شهرزاد؟ الإجابة بالنفي فستبقي شهرزاد الصوت والذاكرة بملامحها الشرقية باقية أبد الدهر ولكننا نريدها

صورة للمرأة الحديثة التي تمتلك العلم والمعرفة، لا لتسلية الرجل ولكن للتعبير عن نفسها وعن أحلامها وطموحاتها، لتنتهي شهرزاد الليالي وتبدأ حكاية جديدة لشهرزاد في سياقات جديدة.. شهرزاد التي تقرر مصيرها بنفسها.. شهرزاد التي لا تحكي من أجل البقاء ولكن من أجل تعايش أفضل مع نفسها من أجل تأكيد هويتها وحقها.. من أجل حريتها.. شهرزاد التي تتكلم عندما تريد وتصمت عندما تريد.. شهرزاد التي إذا أرادت أن تحكي تحكى الحكاية التي لم تحكها أبداً: حكايتها هي.. حكاية كل امرأة ونختتم بهذه العبارة لفوزية زواري:

" لقد أقسمت أن أسوي حسابي مع الصمت مزقت أجنحة الملائكة وألقيت في أعماق البحار بالأثقال الثمينة التي جعلتني سجينة لبريقها أدرت ظهري لقرون من القهر، لأزمنة ذكورية فقط "(صـ 16)

هذا هو صوت شهرزاد الجديدة.

المراجـــع

أ- العربيـــة:

- توفيق الحكيم، شهرزاد، مكتبة الآداب، 1986،

- نجيب محفوظ، ليالى ألف ليلة، الجزء الثامن من الأعمال الكاملة، دار الشروق، 2006 (ص 682 إلى 895).

ب- الفرنســية:

Bibliographie:

1. GODARD (Odile)	- *Les soupers Scheherazade,* Actes Sud, 1990.
GODARD (Odile), NAUDIN (Jean Bernard), FRAIN (Irène)	- *Les Saveurs des Mille et une Nuits*, Chêne,1993.
2. HUGET (Sylvie)	- *Les griffes de Schéhérazade*, Nouvelles, Edit inter, 2004.
3. LAABI (A.)	- *Schéhérazade et Rimbaud, La Différence*, La litérature, 2000.
POE (Edgar Allen)	- *La Mille et deuxième conte de Schéhérazade,* Félix Rappe.
4. MHAKKAK (Noureddine)	- *le livre des Milles et une Nuits, éditions* Mille poètes, LLC, 2008.
5. SEBBAR (Leila)	- *Schéherazad, 17ans, brune, frisée, les yeux verts,* Paris, Stock, 1982.
	- *Les Carnets de Schéherazade*, Paris, Stock,1985.
	- *Le fou de Schéherazade*, Paris, Stock,1991.
	- Enteretien avec Georgia Makhlouf Cheval (janvier 2008), *"Je ne parle pas la langue de mon pére".*

6. SMULLYAN (Raymond) - *Les énigmes de, Schérézade*, Flamarion, 1998.

7. ZOUARI (Fawzia) - *Pour en finir avec Schahrazad*, Cérès, Coll. Enjeux,1996.

ما هو الشعر؟ (*)

دراسة حول تأثير رامبو على شعراء السبعينيات

السؤال الذي طرحه أندريه جيد عام 1917 في كمبردج حيث كان مدعوا على مأدبة غداء أقامتها الجامعة، كان في حقيقة الأمر إجابة على سؤال آخر سأله الشاعر الإنجليزي هاوسمان A.E.Housman جاره على المائدة والذي قال له:

"كيف تفسر ياسيد جيد عدم وجود شعر فرنسي؟" ثم أضاف موضحاً: إنجلترا لديها شعر وكذلك لألمانيا شعرها وإيطاليا لديها شعر كذلك ولكن فرنسا ليس لديها شعر.. أعرف أن لديكم Baudelaire و Villon مهما طالت المدة التي تفصلهما لا يمكن اعتبار هذه الخطب المقفاه التي قد نجد فيها شيئاً من الفكر أو البلاغة أو العنف أو العواطف ولكنها ليست أبداً شعرا" (أسقط الشاعر الإنجليزي Hausman من حسابه القرن السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر بما فيه من شعـر الرومانسيين والبرناسيين حتى وصل إلى Baudelaire وهنا سأله جيد: ما هو الشعر؟

هل يتغير الشعر من شعب إلى آخر؟ وهل الفكرة التي يكونها شعب ما عن ماهية الشعر وما يجب أن يكون عليه الشعر تختلف من جيل إلى جيل؟

"ما هو الشعر"؟ سؤال طرحه Baudelaire في مقدمة ديوانه أزهار الشر وإذا كان Boudelaire قد أضاف جديداً إلى الشعر من حيث الشكل والمضمون إلا أن بداية الشعر

(*) بحث قدم في مؤتمر الجمعية المصرية للأدب المقارن / قضايا الأدب المقارن في الوطن العربى – كلية الآداب جامعة القاهرة 20 – 22 ديسمبر 1995 ثم نشر في مجلة ابداع/الهيئة العامة للكتاب العدد السادس 5 يونيه 1996.

الفرنسي الحديث كان عام 1870 مع تجربة الشاعر Arthur Rimbaud هذا الصعلوك النبي المتمرد والمخرب، لم يترك شاعر من الشعراء أثراً على الذين جاءوا بعده مثل ما ترك رامبو هذا الأثر يمتد إلى يومنا هذا وتدين له أغلب الأشكال الجديدة في الفن المعاصر بالكثير ويطالب رامبو الشاعر الحديث أن يأتي بالجديد شكلا ومضموناً فالشاعر يبحث داخل نفسه عن المكنون، يحاول أن يسجل ما لا يمكن قوله ويقول ما لا يمكن التعبير عنه، وعبر عن ما لايمكن ذكره، ويحاول كذلك قلب الأوضاع الشعرية إن أثر رامبو تعدى حدود بلاده وها هو يمتد إلى الشعراء العرب بعد قرن من الزمان وأصبح رامبو أسطورة بدأت معها الحداثة الشعرية بنوع من الانفجار الذي يولد أفكاراً جديدة وأشكالاً غريبة وتشكيلات أغرب، وكما تفجر الثورة طاقة الشعوب تفجر الحداثة طاقة اللغة، فهي رؤية جديدة للعالم وثورة القصيدة في بعدها عن التقليدي والمتعارف عليه، وهي حالة من القلق والتوتر يكشف بها الشاعر عن ذاته ويصل إلى المناطق المحرمة في الشعر أملا في تغيير الواقع.

إن حياه رامبو وأعماله هي كالبركان وهو ظاهرة تحطم القشرة الأرضية وتبعث النار من حولها ولقد حاول الشعراء المغاربة الناطقون بالفرنسية الدخول من الباب الذي فتحه رامبو على عالم السحر والاحلام والخيال محاولاً البحث عن لغة جديدة عالمية تمحو الألم الفكري، ونذكر على سبيل المثال محمد خير الدين المغربي وكاتب ياسين الجزائري الذي يطلق عليه Claude Roy اسم رامبو العربي، ولكن هؤلاء الشعراء درسوا رامبو في المدارس الفرنسية وقرأوا أعماله وتأثروا بها، فهل قرأ شعراء السبعينيات المصريون رامبو؟ وإلى أي مدى كان تأثيره عليهم؟ هذا ماسنحاول الإجابة عليه في هذه الدراسة.

يفصل قرن من الزمان بين رامبو وهؤلاء الشعراء المصريين وبالرغم من ذلك فإن التشابه بين أعماله وأعمالهم يبدو كبيراً.

وإذا كانت الحداثة العربية قد بدأت قبل هؤلاء الشعراء مع جيل سابق مع نازك الملائكة والسياب وعفيفي مطر وعبد الصبور ودرويش وحجازي والبياتي وغيرهم، إلا أنها وصلت إلى قمتها مع هذا الجيل من شعراء السبعينيات بالذات مع مجموعتي "إضاءة 77" و"أصوات".

وإذا كان أدونيس يحاول الفصل بين الحداثة الغربية والعربية بقوله "الحداثة إشكالية عربية قبل أن تكون غربية" (فاتحة لنهايات القرن ص 328).

إلا أن الارتباط يبدو لنا وثيقا بين الحداثتين وبين تجربة رامبو الشعرية وهذه التجربة العربية. إن الحداثة في الشعر العربي لا تستقل عن تأثيرات الغرب. فالشاعر عند رامبو وعند هؤلاء الشعراء في بحث دائم عن لغة جديدة تتخطى اللغة الكلاسيكية، لغة العقل إلى لغة الكيمياء السحرية وهي مغامرة بلا حدود في تجديد اللغة وتحرير المخيلة وتبديد الحدود المتوهمة بين الواقع واللاواقع وعموماً إن لم تكن الحداثة العربية نسخة أو امتدادا للحداثة الغربية فهي على الأقل نشأت في نفس الظروف وبفعل الأسباب نفسها، فلنستعرض سريعاً تجربة رامبو الغربية وتجربة شعراء السبعينيات المصريين ونرى ما بينهما من تشابه من حيث المضمون والشكل.

أولاً: من حيث المضمون:

1. تجربة النبوة والنبوءة

يقول رامبو: لقد رأيت أحياناً ما يعتقد للإنسان أنه رآه (المركب الثمل)

إن النبوة هي هبة إلهية تمكن نم معرفة وتفسير أسرار الخلق والكون ويصبح الشاعر نبياً يقدرته على رؤية ما يتعدى الحدود الزمانية والمكانية ولقد تحولت كلمة Voyance أو نبوة من المعنى الديني عند Hugo إلى أخر مرتبط بعملية الخلق الشعري والإبداع عند رامبو حيث إنه كان يصنف ما قبله من شعراء على اساس كونهم Voyants أو Non Voyants فهي بالنسبة لرامبو منهج وأسلوب يصبح به الإنسان شاعراً مبدعاً خلاقاً ونجد هذه النبوة أو النبوءة عند شعراء السبعينيات فيقول رفعت سلام "أنا النبي الرجيم" (هكذا قلت للهاوية ص 59) ويضيف في إشراقاته وهو يستعير اسم ديوانه من إشراقات رامبو: "هكذا اجيئكم عارياً بلا نبوة ولا شهادة ولا رسالة تدعى قداسة ما كما يدعى الشعراء عادة".

ويضيف "ولست نبياً ولا شاهداً أو شهيداً "ويخلط محمد سليمان بين اسمه واسم النبي سليمان. كما نجد عند هؤلاء الشعراء كماً كبيراً من التناص القرآني وأقوال الرسول وذكر المسيح ونتساءل لماذا هذا الكم من النصوص القرآنية المستوحاة في أعمالهم؟ أهي جزء من ثورتهم على كل القيم؟ أم هي كما يقول أحمد عبد المعطي حجازي رغبة في تجاوز الواقع واكتشاف المجهول: يكتب أحمد عبد المعطي حجازي في أهرام 1989/1/4 "أن كلام"

رامبو يذكرنا بكلام بعض الشعراء العرب المعاصرين الذين يدعون هم أيضاً النبوة ويستعيرون لغة القرآن والإنجيل والتوراة ليتحدثوا عن تجاوز الواقع واكتشاف المجهول.

2. الشاعر سارق النار:

يعتقد رامبو أن الشاعر هو سارق للنار ويقول "عشت شعلة من ذهب لضوء الطبيعة" (فصل في الجحيم) ويؤكد رامبو على أن الشاعر "بين الناس هو المريض الأكبر والمجرم الأكبر والملعون الأكبر ولكنه العالم الأكبر" ويؤكد رفعت سلام هذه الازدواجية في جسد الشاعر ولكنه القاتل القتيل في جسد واحد" (اشراقات ص 9)

ويتساءل: "كيف لا أخرج على الناس إذن شاهراً وجهي متشحاً بالشرور المضيئة" (اشراقات ص22) "أنا غابة ملغومة بالشرور الفاتنة،" (هكذا قلت للهاوية ص 10).

إن الشعر هو نبوة ونبوءة بكل ما في النبوة ن آلام ومعاناه وتجاوز للألم ويقول حلمي سالم:

آه من زيف أنبيائي قتلولي من الظهر فتلوني، (الأبيض المتوسط ص 58)

إن هناك ثلاث كلمات مفاتيح تتردد بكثرة في شعر رامبو وشعر هؤلاء الشعراء هي ذهب ونار وجحيم، ثلاث كلمات ترمز إلى الشاعر سارق النار يقول حلمي سالم: **النار في عيوني والريح في يقيني.** (الأبيض المتوسط ص 58)

هذا التحدي للآلهة أو محاولة التوحد معها، هل هو مرادف لتدمير الذات أو عقاب الذات؟ إن بروميثيوس Promethée سارق النار كان مصيره أن يقيد إلى صخرة حتى الأبد وكذلك إيكاروس Icare احترق بأضواء أحلامه الباهرة.

3. تصدع الأنا:

منذ أن صاح رامبو (أنا هو الأخر) والشعراء يحاولون معرفة هذا الآخر والتوحد معه وهذه العبارة تتعلق باللاشعور الجماعي عند Jung والربط بين الذات الفردية والذات الجماعية، فالشاعر يصبح متخطياً لذاته ومعبراً عن الذات الجماعية للبشرية جمعاء، ويصبح

أنا الشاعر "آخر" أو " لا– أنا" وهذه نظرية جديدة لمفهوم اللغة الشعرية. يقول رفعت سلام: أرتدي جسداً جديداً (وردة الفوضى) كما يقول في إشراقاته: **"كان البحر يغزونا فيقسمنا إلى نصفين نصف في اتجاه الوقت والآخر يسكن الرحيل"**.

ويقول عبد المنعم رمضان في غريب على العائلة: "الاسم الآخر أنا" إنها مغامرة جديدة للإنسان تبدأ، ويقول حلمي سالم: "لماذا كشفت ذاتي لذاتي؟" وفضحتني أمام شخصيتي الثانية المدعاه أذهب إذن عني أيها الجزء الأثيم في يا أنا في حالتي غير الكاذبة يا فضيحتي التي عمرها ثلاثون عاماً من الشيزوفرينيا الأنيقة المرتبة (سيرة بيروت قصيدة وجوه لمنحني وجهي) ويقول محمد سليمان: **عاقبك الرب، وحد فيك النقيضين** (القصائد الرمادية صـ 55)

ويتألم الإنسان من هذه الازدواجية من وجود الشاعر والإنسان في كائن واحد. يؤكد حسن طلب على هذا الحضور المنقسم المتعدد للذات فيقول: **"أتبرأ من أوصافي وصفاً وصفاً/ أتجزأ عن أنصافي/ نصفاً نصفا** (أزل النار ص 71) هذه الازدواجية هي انفصال بين الشخص وطموحاته الانسانية.

4. الاقتباس والتضمين:

لا يقتصر الاقتباس والتضمين على التناص القرآني، ولكن يشتمل عند رامبو وعند هؤلاء الشعراء على الآتي:

أولاً: ذكر عدد كبير من أسماء الشخصيات التاريخية والأسطورية والإعلام من الأسماء المعروفة. ونلاحظ تكرار ذكر اسم رامبو عند الشعراء المصريين مما يدل على أنه ليس بعيداً عن فكرهم أو كتاباتهم.

ثانياً: الاشارة إلى الكثير من الأغاني. وكما يدخل رامبو الأغاني في قصائده النثرية تتضمن أعمال هؤلاء الشعراء عدداً كبيراً من الأغاني سواء لعبد الوهاب أو عبد الحليم، أو أبياتاً من عيون الشعر القديم.

ثالثاً: كثيرا ما يذكر رامبو الأسطورة والحكاية الشعبية، فكما يتحدث مثلاً عن عقلة الإصبع في قصيدة Ma Bohème يستخدم حسن طلب كلمات الحكاية الشعبية السحرية فيقول: **افتح يا سمسم ينغلق القمقم عن شمهورش أو ميمون** (أزل النار ص 59) ويشير رفعت سلام إلى أهمية الوصول إلى أسرار الأساطير فيقول: **علمناك أسرار الأساطير الخفية/ لغة الطير**

وأقوال الرياح الوثنية/ كي تبدأ الرحلة في سفر الهناءة (وردة الفوضى ص 11)

5. تيمات:

وهناك أيضا مجموعة من التيمات المتشابهة والمتكررة في شعر رامبو وعند هؤلاء الشعراء ولنذكر على سبيل المثال:

أ. البؤس والفقر:

وكثيراً ما يعبر عنه رامبو في صورة "جيوبه المثقوبة" وهذه الجيوب المثقوبة هي أيضاً جيوب رفعت سلام فيقول: وأحسب ما تبقى من نقود في جيبي المثقوب ويؤكد ذلك أكثر من مرة لم أعثر في جيبي المثقوب إلا على أنشودة وطنية.

ب. الثورة والتمرد:

يقول رامبو "أنا الذي يتألم وأنا الذي تمرد (L'homme juste) إن أشعاره ما هي إلا ثورة وتمرد ضد كل شيء، ضد كل سلطة، وكل قيمة، ضد الحرب والحق والجمال والأمل والسعادة، إن شعره عبارة عن عملية تحطيم وعنف ضد كل شيء فأمير قصيدته حكاية (Conte) يحطم كل شيء، يقتل النساء ويحطم الجمال ويذبح الحيوان ويشعل الحرائق بالقصور ويمزق الناس إرباً ثم يتساءل: هل يستطيع الإنسان أن يصبح سعيداً أو نشواناً بهذا التحطيم؟ ويعلن حلمي سالم: **أعطني شعراً عنيفاً أعطني لحناً كثيفاً** (سكندريا يكون الالم).

ويؤكد رفعت سلام: أغني للانهيارات والشروخ والهزائم القاسمة ولنفسي (هل هناك علاقة). (الهاوية ص24)

وفي الدم الفاسد (Mauvais Sang) يتبرأ رامبو من جنسه ومن أسلافه ويضع نفسه في جانب الجنس الأسود، يرفض هؤلاء الأسلاف لأنهم برابرة قد يكون أخذ منهم العيون الزرقاء ولكنه أخذ منهم أيضاً ضيق الأفق وقد يلبس زيهم الوحشي ولكنه لا يزيت شعره مثلهم، فما هم إلا ذابحون الحيوانات وحارقو الأعشاب، ويعلن: لم أكن أبداً من هذا "الشعب" وحسن طلب يرفض جنسه العربي وتاريخ العرب وقبائلهم وأسماءهم فيقول:

"إن الكلمات هوان/ والتاريخ العربي هوان/ والخيل العربية/ والأنساب.. الألقاب/ فقحطان وعدنان/ في الذلة سيان" (زبرجدة الغضب ص 43) ورفعت سلام يريد تحطيماً كاملاً لكل النظم والمؤسسات:

"اندفعت هائجاً إلى الميدان كاستغاثة أو قنبلة زمنية تنفجر في الوطن الخراب فتنهدم الأحزاب العلنية والسرية والشرطة والصحف اليومية والاسبوعية والشهرية والجيش وقاعات الندوات ودور العرض..." إلى آخره (الاشراقات ص15)

هذا التحطيم الشامل يذكرنا بقصيدة رامبو Qu'est-ce pour nous mon Coeur التي يقلب فيها كل نظام ويتمرد على كل سلطة ويصيح: "هيا إلى الحرب والانتقام والفزع" ويحاول رامبو تحطيم الجغرافية والتاريخ أيضاً، وهذا التدمير للزمان والمكان لإعادة وضع جغرافية جديدة وتاريخ جديد نجده عند حلمي سالم في الأبيض المتوسط:حان أن أضع جغرافية خاصة بي: أحط وطناً مكان وطن، حان أن أضع تاريخاً خاصاً بي: أحط زمناً مكان زمن.

هذه الثورة ضد السلطة والحاكم والنظم والمؤسسات والقيم ضد كل شيء، هذا الغضب الداخلي هو انعكاس للعنف الخارجي من حولهم.

ج. الطوفان:

يريد رامبو الطوفان ليمسح كل شيء حتى يعيد خلقه وتكوينه وله قصيدة بعنوان بعد الطوفان يؤكد فيها هذا المعنى. ونجد الطوفان الكاسح في أعمال السبعينيات فيقول رفعت سلام: **تنفجر السنابل والحقول ويخرج الفيضان عن مجراه** (وردة الفوضى ص16) ويؤكد محمد سليمان قائلاً: **الآن تنفتح المدينة/ يبدأ الطوفان/ باب البحر لا ينسد** (القصائد الرمادية ص101)

هذا الطوفان مرتبط بنهاية العالم التي يتحدث عنها حسن طلبة: "لكن قلمي لا يعرف كيف يفيق العالم من جهله/ قبل شروق الشمس من الغرب/ وقبل مجيء الدجال الأعور/ وحيث الاشياء تعود لجوف الأرض/ وكل جنين يرتد لأصله. ويؤكد رفعت سلام على أنها النهاية فيقول: **يتداعى كل شيء/ كل شيء يتداعى/ يتداعى كل شيء** (وردة الفوضى ص 66).

د. الجوع والعطش:

كثيراً ما يتحدث عنه رامبو، وإذا ذكرنا فقط عناوين قصائده التي نجد فيها إحدى هذه الكلمات أو كلتيهما يمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

كوميديا العطش –حفلات الجوع– الجوع إلى آخره... الجوع والعطش رمزان نجدهما في أعمال شعراء السبعينيات، فيقول محمد سليمان: **الجوع يلقى على الماء أشباحه الهرمية/**

(القصائد الرمادية ص 54) ويقول عبدالمنعم رمضان: "**صارت الرمانة العطشى تخض اللبن الرائب للجائع فينا**" (الحلم ظل الوقت ص 63) ولـ عبدالمنعم رمضان قصيدة بعنوان" الجوع" في ديوانه لماذا أيها الماضي تنام في حديقتي؟ ويقول حسن طلب: **هل يستمرالليل/في طهو المجاعة؟ ويصبح: "عريان وعطشان"** (لا نيل الا النيل ص 7)

هـ. ومن التيمات:

أيضاً المدينة وما تمثله من صدمة بالنسبة لرامبو أو هؤلاء الشعراء، حيث نزح رامبو من مدينته الصغيرة Charleville إلى باريس فصدمته المدينة الكبيرة كما نزح أغلب هؤلاء الشعراء إلى القاهرة من الوجهين البحري والقبلي وكثيراً ما يذكرون المدن بأسمائها وهي غالباً مرتبطة بصفات سلبية، فعند رامبو هي مدينة الوحل حيث القصور بنيت من عظام وهي مدينة "**من سعار وناس حجر وليل مالح وريح حامضة**" (الهاوية 76) "**أو مدن فتن يتألف من دودها وطن عطن**" عند حسن طلب (سيرة البنفسج ص 69)

ز. الزمن:

وللزمن أهمية كبيرة عند رامبو وعند هؤلاء الشعراء، وهو زمن محدد وغير محدد في آن واحد، وهو زمن يهرب منا، يتحطم كما يتحطم كل شيء.

ط. الحب:

كذلك يؤكد رامبو على ضرورة إعادة تكوين الحب أو اختراعه لأنه لم يعرف منه غير الجانب السلبي، والحب عنده هو علاقته الشاذة مع Verlaine أو هو مجرد الاثارة الجنسية ويبدو الحب سلبياً أيضا عند هؤلاء الشعراء.

و. الدمامة والقبح:

كثيراً ما يخلط رامبو بين الدمامة والقبح فيقول "**جميلة بقبح**" مثلا، وهذا الخلط بين هذين المتناقضين نجده عند شعراء السبعينيات، فيقول رفعت سلام في إشراقاته مثلاً: "**أدندن لحناً هداماً في امتداح الخراب الجميل**" ويتساءل حسن طلب: **أين الجمال والقبح/ وأين الشعر القح؟** (زمان الزبرجد ص39)

ي. الشعر جنون:

يتساءل حلمي سالم: هل الشعر الجنون أم الجنون الشعر؟ (البائيه والحائي ص90) ويربط رامبو بين الشعر والجنون ويخلط بين الكلام والصمت كما يفعل هؤلاء الشعراء فيقول حسن طلب: **صمت وكنت تكلمت** (سيرة البنفسج ص 23) ويقول رفعت سلام: **لا يأتي/سوى الوحدة.. والصمت/ وأشباح الجنون/** (وردة الفوضى ص62) ويكتب حلمي سالم: **الصمت والكلام غابة وغابتي/تفتح النخل جثماناً/ وجثماني يستحيل في جماجمي سؤالاً، السؤال أكتب أو لا أكتب؟/** (الأبيض المتوسط ص 61).

اختار رامبو ألا يكتب وودع الكتابة الأدبية في قصيدة "وداع" آخر قصائد فصل في الجحيم، لقد حاول أن يبحث عن المجهول، ولكنه اكتشف قصور الواقع واستحالة تحقيق أحلامه، فانتهى به المطاف قبل الأوان إلى الصمت والانقطاع عن الكتابة وإذا كان حسن طلب ينهي ديوانه سيرة البنفسج بهذه العبارة "منكم ومنى سكتة الأزل" إلا أنه تغلب على صمته، واستمر في الكتابة.

ومن التيمات المتشابهة أيضاً الرحيل وتشبيه الشاعر بالزورق الذي يبحث عن المجهول، أو عن بر الأمان وكذلك تيمة المفتاح، فإذا كان رامبو يعتقد دائماً أنه يملك "المفتاح" الذي سيفتح أمامه العالم ويؤكد "أنه يحتفظ لنفسه بالترجمة، فحسن طلب أيضاً يؤكد أنه "اللغة لا تترجم" ويتحدث عن "مفاتيح حروف الأسماء" وعن سر الكلمة، وأخيراً يظل الانسان هو محور هذه القصائد، ويصبح الأنا مركزاً للكون وينحاز الشاعر صوب ذاته ويؤكد ذلك ماجد يوسف فيقول أنا خرجت من أنا... أنا/ أنا.. أنا.. أنا الواحد/ العدد. وإذا كان هذا التشابه موجوداً بهذا الوضوح بين شعر رامبو وأعمال هؤلاء الشعراء من حيث المضمون، فإنه أيضاً موجود بوضوح أكثر من حيث الشكل: لقد سمى رامبو تجربته البحث عن لغة جديدة كيمياء الكلمة أو Alchimie du Verbe هذه القدرة السحرية للكلمة موجودة أيضاً عند هؤلاء الشعراء، وهم يؤكدون أيضاً على بحثهم عن لغة جديدة، فيقول حلمي سالم (في قصيدة شين عين راء): **سمعتني أقول في مسيرى/ أهذه الأرض لغة جديدة؟** ويؤكد في قصيدة (بزوغ): "**إن لغة تكونت/ إن شعباً ابتدأ**".

ويتعامل هؤلاء الشعراء مع الحرف كما تعامل رامبو من قبل، على أنه قوة سحرية يحاول الشاعر بها تجاوز الواقع وخلق عالم بديل. وتصبح القصيدة مشاعاً للفوضى، تصبح هذياناً،

ويصرح رامبو بأنه تعود على هذا الهذيان وأصبح مرادفاً لشعره ويقول: "**لقد وجدت فوضى عقلي مقدسة**" ويؤكد أنه يرى مسجداً بدلاً من المصنع أو مدرسة صنعتها الملائكة أو عربات تجرها الخيول تصعد في طرقات السماء، ويقول رفعت سلام: "**أهذي كما أهوى ولا أهوى إلى الهاوية**" (إشراقات ص 21).

هذا الهذيان الشعري عند رامبو كثيراً ما يكون بتأثير المخدر أو الحشيش أو الخمر، وتصبح اللغة مرادفة للثمالة: "**أيتها اللغة"/ كفي عن اللهو بأنصاف الكؤوس الفارغة** (سيرة البنفسج) ويضيف حسن طلب: **النبيذ المسمم/ ربنا الأوحد... الحلو والمر../ مازال في الحلق يقطر** (أزل النار ص83).

ويكتب محمد سليمان: **يا سيدي أنت جرح/ تعبئ نفسك بالنوم أم بالمخدر/ هل تتقيح في آخر الليل** (القصائد الرمادية ص90) وتصبح القصيدة أيضاً غامضة على القاريء فلا يستطيع أن يفك شفرتها (كقصيدة H لرامبو) ويكتب حسن طلب: أيتها القصيدة السؤال ويطبق رامبو تجربته الشعرية في البحث عن لغة جديدة في قصيدته Voyelles أو الصوائت، حيث يجد علاقة بين الحروف والألوان والصور الشعرية، وكذلك يفعل حسن طلب فيقول: **النون/نون نيرك/ والجيم/ جيم جمرة/ واللام لوغوس انغماس النار/ في الخضرة والجمرة/ والألف المهموزة/ الحرف ذو السيف/ الذي من نار يبدأ النشيد/** (أزل النار ص72، 73) أو يقول:

كاف... ألف... نون/ افتح يا سمسم/ ينفلق القمقم/ عن لونين/ الأخضر مشكاة/والأحمر كانون/ ألف/ لام/ ميم/نون (أزل النار ص60) ويبدع هؤلاء الشعراء صوراً غريبة فالأشياء لا تسمى بمسمياتها المألوفة فيقول رفعت سلام: "**لي أن أسمي الأفق ثوباً ضيقاً والكتابة ورطة والدولة سيركا من الحواة والقتلة والانتخابات ملهاة والسكوت سكيناً والجرائد جيشاً من الداعرات** (إشراقات ص73) ويخلطون بين عالم من السحر والخيال، حيث يمتزج فيه الواقع باللاواقع ويؤكد رفعت سلام في أكثر من موضع أمضى متوهجاً بالغموض الغريب/ عابساً بالمحرمات التي تطولها يدي (إشراقات ص37) وتوجد بعض الصور الشعرية التي تتكرر عند رامبو وعند هؤلاء الشعراء:

1 - يقول رامبو "**أجلست الجمال على ركبتي**" (فصل في الجحيم) ويكتب رفعت سلام "أجلس البحر على يدي في الأصيل" أو "غبار ذهبي ينام على قدمي قريراً" أو يكتب محمد سليمان: "**النجم يحط على ركبته اليسرى**" (القصائد الرمادية ص69)

2 – يقول رامبو "قدم بجانب قلبه" (Ma Bohème) ويربط محمد سليمان بين القدم والقلب في هذه الصورة الشعرية: "**يخرج الآن منه، يرى نفسه في الظلام النهاري منتعلاً قلبه**". (القصائد الرمادية ص60) .

3 – صورة الهاوية أو القاع عند رامبو وحسن طلب وحلمي سالم.

4 – قصيدة رقصة المشانق لرامبو تقترب في صورتها من صور رفعت سلام "**جثة معلقة بالباب تنهشها الرياح**" (هكذا قلت للهاوية ص46) أو "**والأجساد تتدلى في باب زويلة تؤرجحها الرياح العابرة**" (إشراقات ص22).

5 – وفي قصيدة رامبو الباحثون عن القمل نجد تشابها بين هذا الرأس (الثقيل) أو (المثقل) وما يقوله محمد سليمان: "**على راسه النمل والقمل**" (القصائد الرمادية).

أو عبد المنعم رمضان: وننفض رأسه المليء بالقمل "غريب على العائلة".

الرؤى الملونة: يلعب اللون دوراً هاماً عند رامبو وعند الشعراء، فكما يمزج رامبوبين الأحمر والأسود أو الابيض والأسود يفعل أيضا رفعت سلام ويمزج حسن طلب بين الأزرق والأحمر فيصبح بنفسجاً.

وتكتسب الأشياء ألواناً ويصبح العالم ملوناً والألوان غير مألوفة فالخيول زرقاء عند محمد سليمان والورود سوداء واللعنة رمادية والعيد برتقالي اللون، كذلك القبلة برتقالية عند رفعت سلام، وتصبح بنفسجية الجحيم سوداء، والمقابر حمراء وبيضاء عند حلمي سالم، والدموع بيضاء والروائح سوداء والعفاريت زرقاء والشفاه خضراء عند رامبو واللون ليس الأسود والأحمر والأخضر ولكنه لون المرأة ولون العواء والعويل ولون الرماد ويؤكد حسن طلب: "**وتأملت: رأيت العالم لوناً واللون دماً/ والدم بستاناً/ كان البستان يخان/ وكان الزيتون يخون/ فتلذذت برائحة الزرقة** (سيرة البنفسج ص 28) ونجد علاقات بين أشياء لا صلة بينها في الواقع، وهي ما ابتدعه بودلير وأسماه Correspondances أو ما يعرف بتراسل الحواس.

اللغة الجديدة:

يخلط رامبو وهؤلاء الشعراء بين اللغة الفصحى والعامية ويستخدمون كلمات غير مألوفة قد تكون نادرة أو هامشية أو لغة بذيئة، همجية وتكتسب الألفاظ دلالات جديدة، ويفجر

الشاعر العلاقات المألوفة بين المفردات اللغوية، ويستخدم الكلمات والمصطلحات العلمية أو الفلسفية والكلمات الجديدة المنحوتة.

وكما يدخل رامبو بعض الكلمات الإنجليزية أو الألمانية، كذلك يفعل حلمي سالم ويستخدم عبد المنعم رمضان (في ديوان غريب على العائلة) كلمات أعجمية من أصل لاتيني: كومودينو- نيجاتيف-كلينكس-بلكونة- تايير-بيجامة-تليفزيون-فانتازيا.....

وكما يستخدم رامبو الكليشيهات والكلمات المعممة والمأثورة، نجد هؤلاء الشعراء أيضاً يستخدمونها، وإذا كان في شعر رامبو بعض الأخطاء اللغوية والنحوية، ففي شعرهم أيضا بعض الأخطاء، ويكثر رامبو وهؤلاء الشعراء من التكرار والترادف بأنواعه ويستخدمون اللازمة بكثرة كما يكثرون من استخدام المتناقضات ويكتب حسن طلب: "**لابد من شيء يناقض كل شيء/ ثم يكسح أي شيء من قمامة هذه الأشياء لا يبقى على شيء** (زمان الزبرجد ص90).

وتتعاقب الصور الشعرية بدون أدوات ربط كما لو كانت صوراً فوتوغرافية لا يربط بينها روابط منطقية، ويكثرون من استخدام بنية النفي والانتقال من ضمير لآخر، ويلجأون إلى الإغفال أو الحذف بناء على إمكانية التقدير، كما يستخدمون التدوير (Rejet) والتضمين (Enjambement) دون أي داع.

ويستمر التشابه بين أعمال رامبو وهؤلاء الشعراء من حيث الخلط بين الشعر والنثر واللعب بالألفاظ والكلمات، وتتحول القافية إلى مجرد تسجيع، ويحل السجع والجناس محلها، كما يسرفون في الانسياق وراء الجرس الموسيقي أو ما نسميه عند رامبو (Cacophonie) مما يجعل شعرهم متماثلاً. فهل عرف هؤلاء الشعراء رامبو؟ الإجابة بالاثبات هي الأقرب بلا شك لسببين أولهما أنهم كثيرو الإشارة إلى اسمه، فيقول رفعت سلام: "**حين استيقظت كان منتصف الليل هكذا سبقني رامبو / "أشياء باهرة تحسدني عليها/ ظهيرة رامبو**" (هكذا قلت للهاوية ص 28، 49).

والسبب الثاني أن كثيراً من الترجمات لأعمال رامبو وحياته بدأت في العالم العربي منذ عام 1949، ونذكر على سبيل المثال أعمال كل من رمسيس يونان وبدر شاكر السياب وعبدالغفار مكاوي وصدقي إسماعيل وغير ذلك من ترجمات.

ولكن من المسئول عن قلب الأوضاع الشعرية؟ نكرر مع حلمي سالم "**أنا الذي يدين أم أنا الذي يدان؟**" (الأبيض المتوسط ص 89).

وأخيراً ما هو الشعر؟ هل هو اكتشاف للاشعوري وتأكيد على امكانيات اللغة وتجميل للواقع؟ هل هو لعبة مجانية أو شكل من أشكال التعبير الفريدة أو غير المألوفة ما هو الشعر؟ أهو كما يقول جيد ويوافقه عليه عبدالوهاب البياتي ذلك "العفريت أو الجني القابع في القمقم"؟ الشعر من المفروض أن يكون محكوماً بقواعد ونظم، ولكن ها هم شعراء السبعينيات ورامبو من قبلهم يحطمون كل قاعدة ويخترقون كل مألوف فيبدو شعرهم منسوجاً من لحم آخر، مثقلاً بدم آخر بعيداً عن كل نظام تعمه الفوضى وتسوده التفرقة والتجزئة والتشتت، ولكن كيف لشعرهم أن يكون غير ذلك وهم يعيشون في عصر من القلق والفوضى والتوتر والثورات!

فإن كان رامبو كتب أولى قصائده عام 1870 وهو العام الذي اندلعت فيه الحرب بين فرنسا وبروسيا وأصبح العدو على أبواب مدينته وإذا كانت أحلامه قد انهارت مع انهيار كوميونة باريس، وإذا كان الحادث الذي وقع عام 1872 حيث أطلق عليه فرلين النار وأصابه، قد حطم نهائياً هذه الأحلام، فإن شعراء السبعينات عاشوا ثورة 52 وهزيمة 67 وموت عبد الناصر وحرب الاستنزاف وانهارت أحلامهم أيضاً، فكيف لا يتحدثون عن التمرد والقلق والتحطيم والرغبة في تغيير الواقع وخلق لغة جديدة يقول حسن طلب: "**في السبعينات الغبراء من الزمن الأغبر/ عجز يتصدر**" (لانيل إلا النيل ص54).

ويؤكد أن: "**ما لم يكن سيصح صح/ ولم يكن سيجوز جاز**" (زمان الزبرجد ص75).

هذا الشعر الجديد إذن فرضته ظروف خارجية اجتماعية وسياسة واقتصادية، فهو نتاج اجتماعي وثمرة الظروف المحيطة، ولكن تبقى مشكلة المتلقى مع هذا الشعر، لقد بعد الشعر عن جمهوره الواسع واقتصر قراؤه على بعض الخاصة: ويؤكد حسن طلب: "**الشعر سوف يصح العمود له/ والقصيدة قد تستقيم/ إذا استوعبتها الشحارير/ قبل الجماهير.**

ما هو الشعر؟ الشعر لا يمكن أن يكون " انتهاك المحرمات" كما يقول رفعت سلام ولا اشتباكا مع الوجود كما يؤكد حلمي سا لم ولا ثرثرة العاجزين" كما يفسره محمد سليمان ولا استعراض لغوي لمهارة اللعب بالكلمات كما يعرفه حسن طلب.

إن تجربة هؤلاء الشعراء جديرة بلاشك بالدراسة والمناقشة والتحليل والنقد والتقييم ولكنني استعير هذا البيت من حلمي سا لم لأعبر عن أمنية: "**عمر من النثر مضى وعمر من الشعر يقبل**" (فقه اللذه ص 28) ما هو الشعر؟ سؤال يبقى بلا جواب وإن تعددت إجاباته.

مشكلات الترجمة الأدبية وطرق معالجتها (*)

يلعب المترجم دوراً هاماً في عالمنا الحاضر فهو ليس مجرد ناقل حرفي من لغة إلى لغة ولكنه يدخل القارئ في ثقافة أخرى ويفتح الباب لتداخل وتلاقى الثقافات.

وسنتناول اليوم الترجمة الأدبية ومشكلاتها المتعددة ووقوع المترجم في أخطاء نتيجة جهله بالسياق الثقافي وذلك بالرغم من تمكنه من اللغة .

إن الترجمة ليست مجرد نقل من لغة إلى أخرى باستخدام القواميس ولكنها بحث متواصل من أجل نقل صورة وثقافة وحضارة الآخر.

على المترجم إذن أن يتعدى المعارف اللغوية ومعاني المفردات ليصل إلى الفكر الموجود خلفها، والسياق الذي يحيط بها، فالحاجة إلى معرفة لغة وثقافة وحضارة الآخر تزداد أكثر فأكثر في عالمنا الحاضر .

وسنبدأ بإعطاء أمثلة من نصوص أدبية وقع المترجم في أخطاء أثناء ترجمتها وذلك لجهله بالسياق الثقافي.

أ- مشكلة جهل المترجم بالسياق الثقافي

إن الترجمة هي إنتاج نص ثان غير النص الأصلي تم خلقه أو إعادة خلقه. نص ليس شبيهاً

(*) محاضرة ألقيتها في المجلس القومي للترجمة (منتدى شباب المترجمين) يوم 2012/4/23 أعقبتها ورشة عمل ثم نشرت فى مجلة هيرميس، العدد2، 2011 التى يصدرها مركز الترجمة واللغات الأجنبية بجامعة القاهرة.

تماماً بالأصل وليس مختلفاً عنه. ويقول المترجم والسينمائي رفيق الصبان وهو على حق فيما يقول:

"يوجد في العمل الأدبي روح ونفس وحبر وعرق الكاتب... وكل هذا لا تستطيع الترجمة نقله" (1)

وعلى المترجم أن يراعى المساحات الاجتماعية والثقافية الموجودة في النص الذي يترجمه.

وفيما يلي بعض الأمثلة للأخطاء التي وقع فيها المترجم:

– وقع المترجمون لأعمال نجيب محفوظ إلى الفرنسية في عدة أخطاء لانفصالهم عن السياق الثقافي واكتفائهم بالمعرفة اللغوية، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

– ترجمة عنوان رواية زقاق المدق (*L' impasse du Mortier*) إلى Passage des Miracles وهى ترجمة غير دقيقة .

فكلمة زقاق أو impasse تعنى شارعا صغيرا ليس له مخرج في حين أن passage ممر له مخرجان (وأذكر هنا ترجمة طلبة دبلوم الترجمة لعبارة Un bref passage à Paris إلى ممر قصير في باريس وليس زيارة عاجلة أو خاطفة إلى باريس كما هو المقصود من العبارة) وكلمة مدق يعنى مهراس ويقصد به هرس أو دق الرمال المخلوطة بالإسمنت للبناء. ولقد استخدم المترجم Miracles معجزات بدلاً من كلمة Mortier أي مدق .

– في موضع آخر من نفس الرواية ترجمة (Antoine Cotin (Sindbad 1989 نجد كلمة خَصم أي خصم من المرتب مستبدلة بكلمة خِصم أى عدو فالكلمتان تكتبان بنفس الحروف مع فارق الضبط ولكن المعنى مختلف تماماً.

ونكتفي بذكر هذين المثالين ولكن هناك أخطاء أخرى كثيرة في ترجمة أعمال نجيب محفوظ إلى الفرنسية نتيجة لسوء فهم النص من جانب المترجم الفرنسي.

– وكذلك ترجمة ليلة القبض على فاطمة لسكينة فؤاد وقع المترجم فى أخطاء نتيجة لجهله باللهجة البورسعيدية.

– ترجمة سرايا بنت الغول لاميل حبيبي الكاتب الفلسطيني وهى شديدة الارتباط

بالفولكلور والحكايات الشعبية والأغاني ذات الطابع المحلى والتى تمثل صعوبة فى الترجمة تماماً مثل أعمال نجيب محفوظ شديدة الصلة بالسياق الثقافي المصري (والجدير بالذكر أن أعمال محفوظ ترجمت إلى 24 لغة وهناك أكثر من مائتي ترجمة لأعماله باللغات المختلفة وذلك بالطبع بعد جائزة نوبل)

– وقد تمثل مستويات اللغة المختلفة الموجودة فى النص (وجود عبارات بالفصحى والعامية) صعوبة أخرى لترجمة نص إميل حبيبي.

وسنذكر أمثلة أخرى من عدة نصوص ومنها على سبيل المثال:

• عبارة "الله يرحمها": لم يفهم المترجم الأجنبي أن السيدة المعنية متوفاة فترجم "الله يعطيها الرحمة" ويبدو أنه فى ذلك متأثر بعبارة المغاربة "الله يرحم والديك".

• الخلط أحياناً بين كلمة شهادة attestation أو النطق بالشهادة عند الوفاة.

• عناوين روايتي بن جلون الكاتب المغربي *La Prière de l'Absent* أي صلاة الغائب و *les yeux baissés* أى غض البصر قد يخطئ المترجم فى معرفة المعنى الصحيح إذا كان يجهل أن العنوان الأول صلاة تقام للشخص المتوفى والعنوان الثاني مرتبط بتعاليم الدين الإسلامي.

• ترجمة تعبير مثل frères de lait أى أخوة في الرضاعة لا يفهمه المترجم الأجنبي لارتباطه بالسياق الديني الإسلامي.

ويفرق Antoine Berman بين نوعين من الترجمة: [2]

1. ترجمة ترجع كل شيء إلى ثقافة الكاتب وقيمه ويصبح كل شيء خارجها سلبياً وتسمى ethnocentrique أي عرقية – مركزية وهى نزعة في الإنسان تجعله يعتقد أن عرقه أسمى من سائر الأعراق فهي إذن مرتبطة بجنس معين.

2. والترجمة الثانية تشمل كل أنواع النقل والتكييف والتطبيع أو أي شكل آخر من أشكال التغيير الشكلي للنص الأصلي وتسمى hypertextuelle أي ترجمة تفوق أو تتعدى حدود النص: ويؤكد Jean Louis Cordonnier أن "الترجمة داخل الثقافة بل هي الثقافة نفسها". [3]

على المترجم إذن أن ينفتح على ثقافات أخرى آخذاً فى الاعتبار الفروق الاجتماعية والزمنية واللغوية. وإذا كان النص الأدبي عادة ما يكون مرتبطاً بثقافة ولغة محددة فما هو الحال بالنسبة للنص مزدوج اللغة والثقافة كالنص المغاربى الناطق بالفرنسية المكتوب بلغة أجنبية ولكنه شديد الصلة بالسياق الثقافي العربي والإسلامي.

ب- الترجمة والازدواج اللغوي والثقافي:

يؤكد عبد الكبير الخطيبى الكاتب المغربي على أن "النص المغربي الناطق باللغة الفرنسية يتحدث عدة لغات" ويضيف قائلاً: "كل هذا الأدب المغاربى الناطق بالفرنسية هو نص ترجمة أي نص مترجم" [4] وهذا صحيح فالكلمات الأجنبية والاختلافات اللغوية والتناص والإشارات التاريخية والدينية والجغرافية تلعب دوراً هاماً في هذه النصوص. إن العادات والتقاليد والعقائد مرتبطة تماماً بالثقافة العربية الإسلامية لذلك نجد تفسيراً للكثير من المفردات في الهوامش ونجد أيضاً الكلمة وترجمتها العربية أو شرحاً بين قوسين للقارئ الأجنبي فماذا يفعل مترجم هذه النصوص؟ هل يترك الكلمات بلغتها الأصلية أم يفرنسها أو يترجمها؟ إن تركها بلا ترجمة لا يمكن القارئ العربي من فهمها كما أنه بذلك يضيف مساحة فرنسية فى نص سياقه مختلف لذا يلجأ إلى الهوامش والتفسير والشرح.

ولكن هناك صعوبة أخرى فى ترجمة النص مزدوج اللغة. أن النصوص الأدبية المكتوبة بالعربية لكل من محمد براده وواسينى الأعرج على سبيل المثال تشتمل على الكثير من المفردات والكلمات الفرنسية . والنصوص المغاربية المكتوبة بالفرنسية لكل من بن جلون وخطيبي وشرايبي مليئة بالكلمات العربية، فكيف نقلل من غربة القارئ العربي أو الأجنبي عند قراءته لهذه النصوص؟ كيف يميز المترجم بين اللغتين في ترجمته؟ إن النص الفرنسي سيترجم إلى العربية فماذا يفعل المترجم بالكلمات العربية في هذا النص والعكس صحيح؟ هل يلجأ إلى علاقات شكلية مثل بنط الكتابة والأقواس أو قاموس مصغر glossaire فى آخر الرواية؟ وما هو الحال بالنسبة لكلمات السباب أو العبارات الخاصة بلغة دون الأخرى والتي ليس لها مقابل في اللغة الأخرى؟ وكيف يترجم الكلمات الفرنسية المكتوبة وفقاً للنطق غير الصحيح لها مثل: l'icole أو Bojour أو Kestudi أو الكلمات المتأثرة باللغة الأخرى؟ وقد يؤدى تداخل اللغتين إلى نوع من سوء الفهم كما حدث فى رواية Enquête au pays أى

تحقيق في البلدة لشرايبي عندما تم الخلط بين كلمة gare محطة أو filigare فدائي فدفع الرجل حريته ثمناً لهذا الخلط.

وسنتوقف قليلاً عند نصوص واسيني الأعرج الأدبية المكتوبة بالعربية وهو كاتب جزائري ينتمي إلى كتاب الرواية الجديدة le nouveau roman ولا تستقر أعماله على شكل واحد ولا على لغة واحدة وسنذكر نماذج من هذه اللغة من خلال روايتين:

– الرواية الأولى "**مصرع أحلام مريم الوديعة** " (رؤية للنشر والتوزيع، 2006):

- استخدام لغة تبدو أحياناً غير مألوفة:

– فنقرأ صـ 33:

"ألبسني البومنتل" يعقب هذه الجملة في نفس الصفحة

"ألبسك نعل البومنتل"

فما هو البومنتل؟ نجد تفسيرا لهذه الكلمة في صـ46 من روايته "نوار اللوز" حيث يقول واسيني الأعرج:

"بصق على الأرض ثم ركل الوحل بقوة

برأس حذائه المطاطي الذي كان

يسميه دائما البومنتل"

كان علينا أن ننتظر إذن قراءة رواية أخرى للكاتب حتى نجد معنى هذه الكلمة /

– وهناك مثال آخر صـ34:

– جابولي زواش يولدني .

– ما معنى كلمة زواش ؟

ونجد أحياناً كلمات أو عبارات عربية ثم ترجمتها الفرنسية:

– "خمسة على خمسة Cinq sur Cinq Patron (صـ26)

* أو عبارات باللغة الفرنسية دون ترجمة:

Bon Voyage Melle Meryam –

– أو برقية مكتوبة بالفرنسية دون ترجمة:

Bien arrivé . Je suis chez ma soeur Je

t' attends Tu me manques . Je t'aime

(109صـ) Ne tarde pas stp, viens

– أو بعض عبارات الحب دون ترجمة:

Je t' aime mon amour (117صـ)

– أو أغنية أطفال مكتوبة بالفرنسية دون ترجمة أيضاً:

Il était un petit navire

qui n ' avait Ja Ja

jamais navigué (80صـ)

– فى مقابل أغنية أخرى لايرين باباس كتبت ترجمتها بالعربية فقط (ص 136)

وأغنية ثالثة كتبت بالعربية للمغنية الفرنسية نانا موسكورى (ص 104)

– أسماء تكتب أحيانا بالحروف اللاتينية.

.... , Aragon , Eluard

– أو باللغتين معاً:

دالى عشق غالا Gala

سان ميشيل Saint Michel صـ94

جسر مريم Pont Marie صـ93

كتاب زولا une page d ' amour صـ51

أو بالعربية فقط:

معابر اللوكسمبورغ" صـ 95

- وأحيانا كلمات فرنسية تكتب بحروف عربية:

- نختبئ في بوقال الأوكسجين"

يقصد bocal بمعنى إناء أو وعاء

- وأحيانا أخرى أخطاء في الترجمة مثل:

C' est bien de voyager 108صـ

ومعناها السفر شيء جيد ولكنها ترجمت "فرصة لتغيير الجو"

C' est une occasion pour changer

كيف يمكننا ترجمة هذه النصوص مزدوجة اللغة؟ وماذا عن الكلمات غير المفهومة والتي لا نعرف معناها لأنها شديدة الصلة بمجتمع أو بيئة أو سياق مثل بومنتل أو زواش ؟

سننتقل إلى الرواية الثانية وهي نوار اللوز، تغريبة صالح بن عامر الزوفري، (الطبعة الثانية، 2007 ورد للطباعة والنشر، دمشق، سوريا).

نجد كلمات فرنسية مكتوبة بالحروف العربية فارمسيان وهي تعني pharmacien

بورديل bordel

الفولار foulard

الكومندار العسكري Comandeur

كما نجد كلمات بالعامية الجزائرية

- شكون صـ 90

- ما تخافش عمي صالح كلش صار واضحا الآن

- راكي تولدي البيض (صـ90)

وكثير من الجمل والعبارات بالرواية مكتوبة بالعامية الجزائرية التي لا يفهمها القارئ العربي.

* وهناك عبارات franco - arabe

– ملف يغلق حتى أشعار آخر لأنه Elément dangereux

– هاه يا صويلح تحولت إلى Elément dangereux

– حتى صار مع الزمن Intouchable

– ونجد أيضا كلمات منحوتة ومعرفة:

– الخيانة والتفنطيز هل المقصود fantaisie ؟

– ضرب الكارطة على الطاولة (المقصود الكارت La carte)

واخيراً عند قراءة هذه السطور نتساءل لأول وهلة عن كيف نترجم

سر سر يالزرق سر

المخلولة في تستني ...

وأنا لا هي بالغير (صـ20)، ثم نصل إلى المعنى المقصود عند القراءة للمرة الثانية.

ج) ينقلنا ذلك إلى الترجمة المستحيلة أو غير الممكنة أو الـ Intraduisible

وسأضرب مثلا بشعراء السبعينيات فى مصر حسن طلب وحلمى سالم ورفعت سلام وغيرهم. فشعرهم شديد الصلة باللغة العربية ولا يمكن ترجمته ونذكر منه ما يلى:

يكتب حسن طلب فى سيرة البنفسج (دار كاف نون للنشر):

فى الليل الحالك = sombre – obscur

من أوحى لك = من الوحى inspiration

أن تدعى أوحالك = من الوحل boue

تفسد حالك = الحال = Ton état

وقصيدته آية جيم المرتبطة بحرف الـ ج فى اللغة العربية باستخدام كلمات تبدأ كلها بهذا الحرف .

هذه الأبيات تعتمد على اللعب بالحروف والنغمات وترجمتها تعنى تحطيمها وهدمها.

* فيكتب حسن طلب فى أزل النار فى أبد النور (دار النديم، 1988):

بباتا أبداً قط

قطاطاً بتتا بد

بداداً قطاً بت

* وماذا عن القصائد الغامضة التى هى بلا معنى مجرد لعب بالحروف والنغمات مثل هذه القصيدة لرفعت سلام من الاشراقات (الهيئة العامة للكتاب، 1992):

"طهطل وطهطليش

النمر والنموش

الاكدح الاقرع الكدوس

صميدحى خبضبض خضم

مرقاشم قائش

بشوش

السيد الناعش الناعوش"

هل من الممكن ترجمة هذه القصائد (لقد عابت على إحدى عضوات لجنة الترقيات عدم ترجمتها إلى الفرنسية فى بحث عن شعراء السبعينيات وتأثرهم بالشاعر الفرنسي Arthur Rimbaud).

أعتقد أن المترجم سيقف عاجزاً أمام ترجمة هذه النصوص وإذا حاول ترجمتها سيحطمها. نشير هنا إلى أن المترجم لا يمكنه أحياناً وتحت أى ظرف ولأى سبب أن يستبدل

السياق الثقافي والتاريخي للآخر، فليس من حقه أن يغير أو يعدل المعنى أو السياق وإلا كان ذلك تحطيما للنص وهذا ما سنتناوله الآن:

د- عندما تكون الترجمة تحطيماً للنص Quand traduire c'est détruire

سنذكر بعض الأمثلة للدلالة على ذلك تبرز إشكالية ترجمة الثقافة فأحيانا لا يستطيع قارئ الترجمة أن يفهم الإشارات أو المعاني التاريخية أو الجغرافية أو الأمثال الشعبية المرتبطة بثقافة الآخر:

على سبيل المثال ترجمة المثل الشعبي:

كل يغنى على ليلاه

المقصود بليلاه هنا ليلى حبيبة قيس فإذا ترجمناه

Chacun chante sa Leyla

لن يفهم القارئ الأجنبى لأن المعنى المقصود مرتبط بسياق معين فعلينا إذن أن نترجمه هكذا:

Chacun chante sa bien aimée

ويؤكد Jean Pierre Richard ذلك فيقول:

" إذا أفقدت الترجمة الشئ هويته فهي لا تترجمه وإنما تحطمه" (5

مثال آخر: فى الترجمة العربية لرواية Annie Ernaux, LA Place المكان (صـ 24) يحاول المترجمان تعريب العبارة التى يوجهها الجد للطفل Espèce de piot والمقصود بها كما ذكرت الكاتبة فى الهامش اسم نوع من الفراخ فى مقاطعة نورماندى. تُرجمت هذه العبارة بـ "يا فالح" وهى عبارة بها من السخرية ما هو غير موجود فى النص الفرنسي.

فى ترجمة حكاية **أليس في بلاد العجائب** من اللغة الإنجليزية إلى الفرنسية (يوجد أكثر من 40 ترجمة) يعتقد Romney أن ترجمة المفردات الخاصة بالعادات الغذائية والتي ليس لها مقابل فى اللغة الفرنسية يجب أن نجد لها المقابل الفرنسي فيؤكد مثلاً أنه يجب فرنسة أسماء الأخوات الثلاث فى الحكاية واستبدالهم بأسماء فرنسية وكذلك تغيير أسماء الأطعمة والوجبات الإنجليزية التي ليس لها مقابل واستبدالها بأخرى فرنسية. فهل من حق المترجم أن يفعل ذلك؟ بالطبع لا.

ويرفض Cordonnier هذا التلاعب بالنص الأصلي فهو غير مقبول فعلينا أن نظهر ثقافة الآخر وعاداته لأن العمل الأدبي لا يتغير بتغير جنسية القارئ أو لغته فيصبح إنجليزياً أو فرنسياً أو عربياً أو يابانياً تبعا لقارئ الترجمة واللغة والثقافة التي نترجم إليها.

* وسنشير إلى مثالين آخرين لعنواني كتابين (من اصدارات المركز القومى للترجمة) كانا متقدمين لجائزة قمت بتحكيمها في الترجمة:

– الكتاب الأول عنوانه الفرنسى Ne dites pas à Dieu ce qu'il doit faire **لا تقل للرب ما عليه أن يفعله** ويشير هذا العنوان إلى حوار بين انشتاين وبايرون يقول فيه هذا الأخير:

"من أنت يا Enestein لتقول للرب ما ينبغي أن يفعله"؟

وبالرغم من أهمية هذا العنوان بالنسبة لموضوع الكتاب إلا أن المترجم اختار عنوانا آخر وهو "**انشتين ضد الصدفة**" فلماذا تم تغيير عنوان هذا الكتاب؟

– والكتاب الثانى هو ترجمة من الألمانية لرواية كتبت في القرن التاسع عشر تحكى قصة حقيقية لفلاح ألماني رأى المترجم فيها شبهاً بينه وبين الفلاح الفصيح بطل القصة الفرعونية ومزج العنوانين: العنوان الأصلي وهو:

يورن ياكوب سفن رحالة أمريكاً والعنوان الذى اختاره:

"**حرية زادها العرق**

رسائل القروي الألماني الفصيح المهاجر إلى أمريكا"

وشرح المترجم فى المقدمة عنوان الكتاب باللغة الألمانية فيقول أن الاسم الثلاثي المركب

للبطل يورن ياكوب سفن هو اسم أدبي مستعار لبطل القصة كارل فيدوف ويستطرد في شرح الاسم المستعار.

ثم يختتم هذا الشرح المطول بقوله أنه غير العنوان لسببين:

– صعوبة نطق الاسم الثلاثي لبطل القصة باللغة العربية.

– ولمطابقة المعاني الواردة بالنص على نحو أفضل (الحرية المسئولة).

ثم يتناول أوجه الشبه والاختلاف بين الفلاح الألماني والفلاح الفصيح في رأيه.

فهل يحق للمترجم التدخل بهذا الشكل فى العنوان لأنه في رأيه الشخصي يوجد تشابه بين الفلاحين؟

وهل له أن يمزج بين حضارتين وسياقين باعد بينهما الزمان والمكان؟

وهل يعد ذلك تدخلا فيما كتبه الكاتب وفى اختياره لعنوان بذاتة بتغييره إلى هذا الحد؟ وما هي حدود حرية المترجم ؟

سؤال آخر نطرحه: هل من الضروري أن يتقن المترجم أكثر من لغة ؟.

وللإجابة على هذا السؤال أشير إلى كتاب Amour bilingue لعبد الكبير الخطيبى أو عشق اللسانين وهو العنوان العربي الذي اختاره الكاتب ووضعه في مقدمة الكتاب مستخدما الخط العربي. هذا الكتاب المكتوب بالفرنسية به كلمات عربية وألمانية وإنجليزية ومقاطع باللغة الإسبانية، فكيف يمكننا ترجمته إذا كنا نجهل كل هذه اللغات؟

إن المترجم في الوقت الحاضر عليه أن يكون متعدد اللغات.

وخارج السياق الأدبي هناك كثير من الأخطاء فى الترجمة وخاصة في المغرب العربي نتيجة تداخل اللغتين الفرنسية والعربية والخلط بينهما. فعند ذهابك إلى فندق وكتابة استمارة النزلاء تجد عند خانة مكان الميلاد lieu de naissance ترجمة خاطئة lieu de l'accouchement أي مكان الولادة وليس الميلاد.

– وتجد ترجمة لكابينة التليفون La cabine téléphonique تبعث الدهشة فنقرأ عليها "مخدع الهاتف"

وسنحاول فى النهاية أن نتناول كيفية حل المشكلات الخاصة بترجمة هذه النصوص المرتبطة بسياق ثقافي محدد.

هـ - الحلول المقترحة للتغلب على المشكلات الناتجة عن اختلاف السياق الثقافى:

(1) التفسير Interprétation

الترجمة هى فى الأصل نوع من الشرح والتفسير وقد يستطيع المترجم إدراج مقدمة يتناول فيها معلومات خاصة بالثقافة الأجنبية المتعلقة باللغة التي يترجم منها والصعوبات التي واجهته.

ويمكنه وضع إضافات توضيحية، فالتفسير يسبق الترجمة وعلى المترجم أن يفهم أولاً كل ما في النص حتى ما هو بين السطور أو المعنى المجازى المستخدم أو غير المعلن بشكل واضح.

(2) تكييف أو أقلمة النص Adaptation

كثير من النصوص الأدبية شديدة الصلة بالسياق الثقافي ولا يمكن للقارئ الأجنبي فهمها بسهولة ودون توضيح وهى الإشارات الخاصة بالتقاليد والزى والطعام أو التاريخ والجغرافيا أو المجتمع وبالعادات والدين. وقد يكون نقلها كما هي سبباً في الوقوع في أخطاء لغوية أو أخرى لها علاقة بالمعنى وهنا يأتي دور المترجم وفهمه للنص وإخلاصه له. فعندما يجد نفسه غير قادر على الترجمة عليه أن يلجأ للتفسير والشرح.

ويرى بعض المترجمين أن عليهم الاحتفاظ بالكلمات الأجنبية ويرى آخرون أنه يجب استبدالها بكلمات مقابلة في الثقافة الأخرى ويمثل رفاعة الطهطاوي الاتجاه الأول بينما يمثل العقاد الاتجاه الثاني.

وبصفة عامة يجب أن نأخذ في الاعتبار أن الكاتب لا يترجم فقط المعنى ولكن أيضا الفكر الذي وراءه لذلك عليه التعرف على السياق الخاص بالنص.

(3) التطبيع أو التجنيس Acclimater / naturaliser يؤكد Jean René Ladmiral أن النص الأصلي أي الأجنبي هو مهاجر يجب أن يتم أقلمته أو تطبيعه لكى

يستطيع الاندماج الكلى لذلك تربط الترجمة بين العمل الأدبي الأجنبي ولغتنا وثقافتنا.

الترجمة إذن ليست نقلا من لغة إلى أخرى أو كتابة نص ولكن إعادة كتابته. وعندما يترجم الكاتب الجزائرى Rachid Boudjedra رواياته المكتوبة بالعربية إلى اللغة الفرنسية فهم لا يترجم ولكنه يعيد كتابة هذه الأعمال حتى أنها تبدو مختلفة تماما عن النص الأصلي باللغة العربية فهو يوجهها لقارئ آخر له ثقافة مختلفة ولمجتمع آخر وفى سياق آخر. فهل هو على حق فى ذلك؟

لا ينبغي إذن رفض الاختلاف ولكن علينا تفسيره وتكييفه أو تطبيعه حتى يفهم القارئ دون الإخلال بالنص الأصلي أو تغييره.

وسأختم بمثال للدلالة على التناقض الذي يمكن أن تحدثه الفجوة بين الثقافات أو الجهل بثقافة الآخر: تكتب Assia Djebar فى مقدمة الفصل الأخير من روايتها الحب والفانتازيا المكتوبة بالفرنسية كباقي أعمال هذه الكاتبة الجزائرية وهو بعنوان "زغاريد" تكتب تفسيرين لهذه الكلمة "زغاريد" من خلال قاموسين:

– القاموس الأول عربي – فرنسي Beaussier يكتب المعنى الصحيح لهذه الكلمة: تطلق (النساء) صيحات الفرحة بضرب الشفاه بالأيدى.

– والمعنى الثاني لهذه الكلمة من خلال قاموس (عربي – فرنسي) آخر Kazimiriski: وهو شرح يتناقض تماماً مع الأول: "الصياح (المرأة عندما يصيبها مكروه).

تفسيران مختلفان بل متناقضان فهل تجهل آسيا جبار المعنى الحقيقي لكلمة زغاريد لبعدها عن الوطن الأم الجزائر منذ سنوات طويلة؟ لا أعتقد ذلك.

لماذا إذن تحتفظ آسيا جبار بالتفسيرين المتناقضين دون التعليق عليهما أو تصويب أحدهما.

يرى Frank Leinen فى ذلك نوعاً من الانفتاح اللغوي على الآخر" *Une Sémantique ouverte à l'autre* بينما نرى فيه إشارة إلى الجهل بالسياق الثقافي العربي أو الجزائري من جانب واضعي القاموس.

وفى النهاية نذكر قصتين طريفتين عن إخلاص المترجم للنص الذي يترجمه:

الأولى ذكرتها Marianne Lederer إن والد الممثلة الفرنسية المعروفة Simone Signoret كان مترجماً فورياً مشهوراً أجاب ذات يوم على محاضر كان يوبخه لأن، ترجمته كما يقول غير صحيحة ولا تتطابق مع ما قاله، قائلاً له: " لم أقل ما قلته ولكنى قلت ما كان ينبغي أن تقوله".

والعبارة الأخرى الطريفة سمعتها من البرفسيور Mura من جامعة إسطنبول أثناء حضوري مؤتمراً بتركيا في شهر أكتوبر الماضي . يقول Mura:

"الترجمة كالمرأة عندما تكون جميلة فهي خائنة وعندما تكون قبيحة فهي مخلصة"

فهل تبغي الجمال أم الدقة أم كليهما معاً ؟

الهوامش:

1 – عبارة ذكرها السينمائى رفيق الصبان فى اليوم السنوى للترجمة فى ندوة بالمركز الثقافى الفرنسي بالمنيرة يوم 29 مايو 2006

2 - Antoine Berman, *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, Seuil, 1999,p.29.

3 - J.L.Cordonnier, *Traduction et Culture*, Hatier – Didier,1995,p.12.

4 - A. Khatibi, *Maghreb pluriel*, Denoel, 1983, p.186.

5 - J.P.Richard ,*Traduire l'ignorence culturelle in Palimpsestes*, no 11, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998,p.154.

المراجـع

Berman (Antoine), *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Seuil, 1999.

Cordonnier (Jean-Louis), *Traduction et culture*, Hatier, Didier, 1995.

Khatibi (Abdel Kébir), *Maghreb pluriel*, Denoël, 1983, p.186.

Kristeva (Irène), *Pour comprendre la traduction*, l'Harmattan, 2009.

Lederer (Marianne), *La traduction aujourd'hui*, Hachette, 1994.

Collectif:

De la traduction et des transferts culturels, textes réunis par C. Lombez et R. von Kulessa, L'Harmattan, 2007.

- Revue:

Palimpsestes n.11, Traduire la culture, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.

- Actes de colloque:

Textes et contexte, 12-14 octobre 1991, Université du Caire, publication du CFCC, Le Caire.

الأدب الشعبي
مناهج البحث وأساليبه الحالية والاحتمالات المستقبلية [*]

منذ عدة سنوات عاد الاهتمام بالفلكلور بعد أن كانت ثروات الأدب الشعبي مجهولة خارج نطاق المتخصصين.

إن الأبحاث التي يقوم بها دارس الفولكلور لمعرفة ما كان عليه الأدب الشعبي في الماضي تشبه إلى حد كبير الأبحاث التي يقوم بها عالم الحفريات الذي يحاول التعرف على تطور أنواع الحيونات على مر العصور معتمداً على الآثار التي يجدها لمختلف الأزمنة الجيولوجية.

إن كلمة "شعبي" معروفة عند غالبية الناس بالمعنى الشائع الذي يتحدث عنه قاموس Robert والذي يشير إلى كل أدب يتمتع بشعبية كبيرة خارج دائرة المثقفين (الرواية البوليسية، الكتب والحكايات المصورة...) ولكن ما نقصده بكلمة شعبي شيء مختلف تماماً وهو الأدب الذي نجهل مؤلفه، وهو عمل جماعي انتقل عن طريق الشفوية.

إن الأدب الشعبي كما يعرفه A.H. Krappe: "قدرة إنسانية، عامة، شعبية، غير فردية، ويضيف قائلاً: "بالرغم من كونه من إبداع بعض الأفراد الموهوبين إلا أنه سريعاً ما تمتلكه الجماهير وتقوم بتعديله". [1]

(*) البحث سبق نشره فى مجلة الفنون الشعبية العدد 56 – 57 يولية – ديسمبر/ الهيئة العامة للكتاب، 1997.

قبل أن نستعرض النظريات المختلفة وأساليب البحث المتنوعة في مجال الأدب الشعبي، يبدو لنا من المفيد أن نقدم بداية ونشأة هذه الأبحاث في كل من مصر وفرنسا بصفة خاصة، وأوروبا وأمريكا بصفة عامة.

أولاً: بداية الأبحاث والدراسات في مجال الفولكلور (أو الأدب الشعبي أو الشفوي):

1 - في فرنسا وبلاد أوروبا وأمريكا:

(أ) من عام 1870 إلى 1921: ترتبط بداية الأبحاث والدراسات في مجال الأدب الشعبي بعام 1870، في هذا العام بدأ ظهور دوريات علمية تفسح مجالاً لدراسات شعبية مثل La Revue Celtique و La revue Du Langues Romanes عام 1870، و Romania عام 1872، و Mélusine عام 1877، وبدأ الكثير من المتخصصين واللغويين وعلماء الاجتماع يكتبون عن الأدب الشعبي وفتحت هذه المجلات صفحاتها أمام الباحثين لنشر الوثائق التي قاموا بجمعها. ثم بدأت بعد ذلك تتوالى الدوريات المتخصصة في علم الفولكلور مثل La Revue Des Tnadition Poqulaires عام 1888، و La Revue du Traditionalisme Français et Etranger عام 1898، و La Traditions عام 1887، وأنشأ الناشرون سلاسل لدراسة علم الفولكلور ونذكر منها على سبيل المثال:

سلسلة آداب جميع الأمم Les Les littératures de toutes Les nations عن دار نشر Maisonneuve في 47 جزءاً بين عامي 1883 و 1903.

سلسلة حكايات وأغاني شعبية Contes et Chansons Populaires عن دار نشر Leroux في 44 جزءاً ما بين عام 1881 و 1930.

وتضاعفت الدوريات والمجلات وامتد العصر الذهبي للدراسات الشعبية منذ عام 1870 حتى الحرب العالمية الأولى.

وبدأ العلماء يستخدمون الوثائق التي تم جمعها لإلقاء الضوء على أدب العصور الوسطى ومنهم على سبيل المثال Gaston Paris و Joseph Bédier' Gédéon Huet وعلى الفلكلور بصفة عامة مثل Emmanuel Cosquin فلقد تمكن – لمعرفته الواسعة بآداب الشعوب المختلفة والمقارنات التي قام بها بين هذه الآداب – من أن يحتل مكاناً عالياً بين المتخصصين في هذا المجال وستبقى أعماله مرجعاً للباحثين. ونذكر منها مجموعة الحكايات الشعبية لمنطقة اللورين

التي جمعها عام 1886، وكتابيه اللذين جمع فيهما مقالاته وأبحاثه المنتشرة في الكثير من الدوريات: دراسات فولكلورية (1922) والحكايات الهندية والغرب (1922).

وظهر في فرنسا جيل من الفولكلوريين مثل Paul Sébillot وكثيرون غيره. وظهرت النظريات المختلفة - التي تحاول أن تجد تفسيراً موحداً ينطبق على جميع الحكايات كالنظريات الهندية والميثولوجية والأنثروبولوجية التي وجدت من يدافع عنها ونشير هنا إلى الكتاب المهم Stith Thompson بعنوان The Folktale ص367 - 390.

هذا العصر الذهبي في مجال الأدب الشعبي انتهى ببداية الحرب العالمية الأولى فاختفت الكثير من الدوريات مثل La Revue des Traditions Populaires (1919)، وتوفي Cosquin (1918)، ثم تبعه Sébillot (1919)، ثم توفي أيضاً Gédéon Huet (1921).

(ب) فترة ما بين الحربين: توقفت الأبحاث باستثناء ما قام به Arnold Van Gennep من أعمال ذات أهمية وكانت هذه فترة اختفت فيها الدراسات الفولكلورية في فرنسا وما نشر منها كان دون المستوى، فما كانت تقدمه مجلة الـFolklore Francais et Folklore Colonial كان غير ذي قيمة تذكر، كما يقول Paul Delarue.

بينما كانت هناك فترة ركود في فرنسا كانت بلاد أخرى تقدم أعمالاً كثيرة في مجال الأدب الشعبي، فأنشأ في هلسنكي Krohn و Antti Arne رواد المدرسة الفنلندية مؤسسة- lore-Fellow Communications FFC عام 1907 التي نشرت الكثير من الأعمال. وفي عام 1928، ظهر كتاب The types of the Folktale لمؤلفيه Antti Arme و Stith Thompson وهو كتالوج يصنف الحكايات الشعبية في العالم بأسره.

من عام 1932 إلى عام 1936 نشر Stith Thompson ستة أجزاء من كتابه Motif Index of Folk Literature حيث يقوم بتصنيف العناصر السردية المختلفة من حكاية وبالاد وفابيولا وأسطورة إلى أخره.

هذا الجهد الكبير خارج فرنسا توج في ألمانيا بنشر أعمال Polivaka و Bolte التي تعد أساس أية دراسة مقارنة، وكذلك نشرت في كل من أوروبا وأمريكا أعمال كبار الباحثين في الفولكلور: Walter Anderson في أستونيا و Sydow في السويد و Jan de Vries في

هولندا Stith Thompson و Archer Taylr في أمريكا... الكثير من الرواد الذين تتلمذ على يديهم الكثيرون واستكملوا مسيرتهم.

(جـ) منذ الحرب العالمية الثانية: بمناسة المؤتمر الدولي للفولكلور الذي عقد في باريس عام 1937 أثار بعض المختصين الانتباه ولفتوا الأنظار إلى غياب الفولكلوريين الفرنسيين عن الساحة وعدم مشاركتهم بالأبحاث في هذا المجال.

لقد جاء إذاً الوقت الذي تلعب فيه فرنسا دوراً إيجابياً هذا الدور الذي بدأ عام 1937 وأوقفته الحرب و لم يستكمل إلا بعد تحرير باريس وشهدت هذه الفترة التي أعقبت الحرب ازدهاراً للأبحاث والدراسات: فتأسست الإثنولوجيا الفرنسية عام 1946 وهي مؤسسة بدأت تنشر منذ عام 1953 بالاشتراك مع المركز الدولي للأبحاث العلمية مجلة Arts et: Traditions Populaires التي أصبحت تعرف فيما بعد باسم Ethnologie Fran-çaise.

وتكون في داخل تلك المؤسسة مجموعة من الباحثين وتعددت الدراسات وتنوعت الاتجاهات: فمنهج Geneviève Massignon هو منهج لغوي في المقام الأول (فهي تدرس العلاقات بين بعض عناصر الحكايات وعلم اللغة)، أما Ariane de Félice فتدرس الأسلوب (أسلوب الحكاية وأثر الراوي)، أما Charles Joisten فدراساته إثنولوجية.

ولقد قام كل من Paul Delarue و Marie Louise Tenéze بأبحاث مهمة، فدرس Delarue المصادر الشعبية لحكايات Perrault وصنف الحكايات وأقام مركزاً للوثائق التي جمعت. ودرس Pierre Brochon أثر الأدب على الشفوية، أما Pierre Kholer و P.Coitault و Sylvie Trekucq فلقد قاموا بدارسة الأغنية الشعبية والشعر الشعبي.

(د) الدراسات في الوقت الحالي: نشاهد حالياً عملية تجديد وإحياء للتراث الشعبي فتجمع النصوص وتدون أو تسجل سواء الحكايات أو الأغاني أو الأمثال الشعبية، ويتم تكوين أرشيف سمعي سواء في المكتبة القومية أو الجمعية الفرنسية للدراسات السمعية.

2 - في مصر:

(أ) أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين:

في أواخر القرن الماضي، نشر كل من الشيخ محمد عباد الطنطاوي (المتوفي عام 1861)

وإلياس بقطر السيوطي (المتوفي عام 1821) دراسات عن اللهجة العامية–وجمعا بعض الأشعار والحكايات الشعبية.

وفي بداية القرن العشرين، ظهرت أعمال أحمد تيمور باشا عن الأمثال العامية، ثم الدراسات التي قام بها أحمد أمين والتي جمعها في قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية الذي صدر عام 1953، ومعظم هذه الدراسات لم تصدر عن متخصصين في علم الفولكلور والدراسات الشعبية.

(ب) فترة ما بين الحربين: فتحت مجلات الهلال والرسالة والثقافة أبوابها لأبحاث ومقالات عن الأدب والتراث الشعبي.

(جـ) منذ الحرب العالمية الثانية وحتى أوائل الخمسينيات:

ازدهرت الأبحاث والدراسات، فبالإضافة إلى المقالات في المجلات سابقة الذكر وأزجال وأشعار بيرم التونسي بدأت الأبحاث الأكاديمية لكبار الأساتذة أمثال سهير القلماوي وعبد الحميد يونس وعبد العزيز الأهواني منذ الثلاثينيات، ومعظم هذه الدراسات تتخذ منهج التفسير الأدبي. وكذلك أعمال أحمد رشدي صالح، وعلى يد هؤلاء نشأ جيل من الباحثين في هذا المجال.

(د) ثورة يوليو 1952: تشهد هذه الفترة ازدهاراً حقيقياً للدراسات الشعبية نتيجة لاهتمام الدولة بالعلوم والفنون وإحياء التراث. وبدأ جيل من الأساتذة الجامعيين أمثال فؤاد حسنين وشوقي ضيف ومصطفى مشرفة يقدمون دراسات مختلفة في المجلات والدوريات وتوالت الرسائل العلمية للماجستير والدكتوراة لأحمد مرسي ونبيلة إبراهيم وعلياء شكري ونبيل صبحي حنا ومحمد الجوهري وشمس الدين الحجاجي.. إلخ... وبدأ تدريس المواد الفولكلورية في الجامعات المختلفة، وتعددت المناهج وأساليب البحث.

ثانياً: أساليب البحث ومناهجه:

كان اهتمام الباحثين منصباً في بادئ الأمر على أصل النصوص الشفوية وانتشارها، ثم بدأ الاهتمام بالشكل (البنية والأسلوب) وبالمعنى (التفسيرات النفسية والإنثولوجية)... والوظيفية (دور الأدب الشعبي في المجتمع).

1 - النظريات:

(أ) النظريات الكلاسيكية: (الميثولوجية والهندية والإثنوجرافية والطقوسية):

النظرية الميثولوجية: (الهندو أوربية) منذ عام 1819 أشار Vilhelm Grimm إلى تماثل الحكايات الشعبية الأوروبية فيما بينها، وكذلك تشابهها مع الحكايات الفارسية والهندية مما ينشيء خطأً متوازياً بين جماعة اللغة وجماعة الفولكلور عند الشعوب الهندية والأوروبية. وتناولت نظريات Max-Muller هذا الرأي في إطار علمي، فبالنسبة إليه تمثل الحكايات بقايا أساطير قديمة ولدت في الهند ثم انتشرت وحورت مع انتشار الشعب الآري في آسيا وأوروبا.

وفي فرنسا طبق Charles Ploix وAndré Lefébre نظريات Max Muller على الحكايات الشعبية الفرنسية.

النظرية الهندية: أطلقها Théodore Benfey عام 1859 وتناولها في فرنسا Emmanuel Cosquin، وبالنسبة إلى أصحاب هذه النظرية فإن الفابيولا والحكايات على ألسنة الحيوانات الهندية ذات أصل غربي (يوناني بصفة خاصة) في حين أن الحكايات الخيالية أصلها هندي، ولقد سيطرت هذه النظرية على الدراسات الفولكلورية بين عامي 1859 و1885. وفي عام 1893 حاول Joseph Bédier أن يثبت أن حكايات العصور الوسطى لم تأت من الهند ولكن أصلها فرنسي، في حين أن Cosquin في كتابه الحكايات الهندية والغرب (1922) يرجعها إلى أصل هندي.

النظرية الإثنولوجية: في عام 1873 وضع الإنجليزي Andrew Lang الخطوط العريضة لهذه النظرية، وإذا كان بالنسبة لـ Max Muller الميثية تسبق الحكايات، فعلى العكس من ذلك فإنه بالنسبة إلى Lang تسبق الحكايات الميثية وتولد الحكاية في مناطق متفرقة في آن واحد وفي ثقافات متباعدة جغرافياً ولكنها تمثل مستوى النمو الثقافي نفسه، أي مرحلة الطوطمية والـ Animisme. ويطبق Arnold Van Gennep في كتابة "تكوين الأساطير (1910) هذه النظرية ويعتنق وجهة نظر Lang.

النظرية الطقوسية: يفسر Paul Saint Yves الحكايات ويحلل شخصياتها على أنها ذكرى قديمة لشخصيات احتفالية في الكثير من الطقوس الشعبية التي اندثر معظمها، ولا يعتبرها مجرد صور أو رموز.

ب) **النظريات الحديثة**: الماركسية – التاريخية – الجغرافية – النفسية – الإيديولوجية – نظرية الثقافة الجماهيرية أو الشعبية – ونظرية العوالم الفولكلورية.

– **النظرية الماركسية**: يشير العالم الروسي V. Propp في كتابه الجذور التاريخية للحكايات الخيالية إلى أن الحكاية هي بنية فوقية ويحاول البحث في الماضي عن المجتمعات المماثلة التي جعلت وجودها ممكناً.

– **النظرية التاريخية-الجغرافية**: إن مؤسسي المدرسة الفنلندية يعتقدون في وحدة المكان الذي ولدت به الحكايات، فكل حكاية نموذجية ولدت في مكان واحد انتشرت منه إلى أماكن أخرى، وأن مقارنة الروايات المختلفة يسمح بتتبع مسارها في الزمان والمكان. ونذكر أعمال Krohn و Anti Arne وKurt Ranke في هذا المجال.

– **النظرية النفسية**: تقترح تشابهاً بين الحلم في عالم اللا شعور وبين الأعمال الإبداعية الفنية أو الأساطير والطقوس.

ونشأ علم الفولكلور النفسي (حيث تستخدم الدراسات النفسية علم المثولوجيا وعلم الفولكلور بوصفهما مادة غنية للبحث والدراسة) كما نشأ أيضاً علم النفس الإثنولوجي (الذي يدرس الصفات المتميزة للشعوب) وعلم النفس الأنثروبولوجي (الذي يدرس الأثر والتأثير المتبادل بين الإنسان والثقافة).

النظرية الإيديولوجية: وهي تشير إلى استخدام التراث الشعبي لتدعيم مواقف إيديولوجية بذاتها: إن كل عمل خيالي يكون مع الحقيقة الاجتماعية والإطار المرجعي العقلي لمستمعيه علاقات معقدة.

إن التفاصيل الموجودة في النصوص الشعبية (طعام ملابس، أعمال يومية مختلفة) تشير إلى مجتمع ريفي متواضع. ونشير هنا إلى أبحاث كل من Eugène Weber وRobert Darnton عن حكايات الفلاحين وتاريخ الريف الفرنسي. ولنا أن نتساءل أي الرؤى وأي الإيديولوجيات تنبعث من هذه النصوص الشعبية؟ هل هي تقدمية أم رجعية؟.

هـ) نظرية الثقافة الشعبية أو الجماهيرية:

من المعتقد أنه يوجد صراع دائم بين الثقافة التكنولوجية في المدينة أو الحضر والثقافة الشعبية الريفية. ويخشى أيضاً من الأثر الضار للتكنولوجيا والحضارة الصناعية على التراث

الشعبي. ويشير رشدي صالح إلى تأثير وسائل الإعلام على التراث الشعبي، وذلك لأنها تضم أفكاراً وعادات تتعارض مع الثقافات الموروثة.

ولقد درس Tom Burns الموضوع نفسه في كتابه

Folklore in the mass: Television, Folklore (1969)

– **نظرية العوالم الفولكلورية**: تقوم هذه النظرية على أساس التفرقة بين العالمين القديم والحديث فعلى سبيل المثال نجد أن آثار كل من الاستعمار الداخلي والخارجي على القارتين الأمريكيتين تتضافر وتمتزج، فهناك التقاليد والعادات الخاصة بالسكان الأصليين وبالأيدي العاملة الإفريقية التي جلبها المستعمر، وكذلك تراث المستعمرين الأوروبيين الذين جلبوه معهم، فكل ذلك خليط يمزج العالم القديم بالجديد.

2 – أساليب التحليل ومناهج البحث المختلفة:

أ) **التحليل المورفولوجي**: يعتقد Propp أن أية دراسة للحكاية يجب أن تتضمن تحليلاً مورفولوجياً، لذلك حلل مائة حكاية خيالية روسية وصنفها وفقاً لبنيتها، وليس وفقاً لمواضيعها، ولقد ظهر كتابة Morphologie de conte عام 1928 وترجم إلى الفرنسية عام 1965.

أما عالم الفولكلور الأمريكي Alain Dundes فلقد حاول تطبيق منهج Propp على مجموعة من الحكايات الأمريكية والهندية في كتابة Morphology of the North Americain Indian folktales.

ولقد عاب Claude Bremond على Propp أنه اقتصر على معايير تختص بالمعنى فقط، كما عاب على Dundes أنه يبرز وجهة نظر البطل، وحاول بعد ذلك أن يضع نموذجاً يسمح بتحليل وتصنيف الحكايات الخيالية وفقاً لمعايير شكلية بحتة. أما Greimas فلقد راجع نظرية Propp ووضع رؤيته الخاصة في كتابه Sémantique Structurale 1966 وينتهج Claude Lévi-Strauss منهجاً يختلف عن منهج كل من Propp و Greimas، فالنصوص تقرأ بطريقة أفقية بوصفها مجموعة من الأحداث المتتابعة.

ب) **التحليل النفسي**: يعد التراث الشعبي مادة خصبة للتحليل النفسي ونستطيع أن نميز عدة مناهج بحثية:

– **المنهج الإكلينيكي** الذي يعتمد على التشخيص والعلاج النفسي للمرضى كمنهج Freud.

– **المنهج النظري**: الذي يرتكز على الدراسة النفسية التي تطبق نظرياتها من خلال أمثلة ملموسة لمظاهر ثقافية: الأحلام أو الفن أو الفولكلور. ونجد مثالاً لذلك في الدراسة التي قدمها Freud بعنوان Le motif des trois coffrets الذي يدرس الاختيار الذي قام به الرجل بين ثلاث نساء (الأم، الرفيقة، الموت).

منهج تحليل النصوص textanalytique:

ويرتكز على دراسة الحكايات الشعبية ويحاول أن يوضح معانيها الخفية من خلال نظريات علم النفس.

إن إشارات Freud للفولكلور كثيرة ومتنوعة وتعتمد أساساً على المنهج النظري أكثر من اعتمادها على تحليل النصوص. ولقد ترك لتلاميذه أمثال Otto Rank و Karl Abrahams و Franz Rickhn مهمة التعمق في هذه النظرية وتطبيقها.

أما Jung فلقد أفاد كثيراً من معارفه عن الأديان والأساطير في نظرياته للتحليل النفسي. إن اللاشعور الجماعي بالنسبة لـ Jung قد تأثر بالتجارب الإنسانية القديمة التي ظلت موجودة على شكل بقايا أو آثار لا شعورية في التجارب الشخصية، فاللاشعور الجماعي يتضمن معتقدات وتمثيلات مشتركة للجماعة التي ينتمي إليها الفرد.

ويدافع Bruno Bettelheim عن الحكايات الشعبية والخيالية، ويبرز أهميتها في النمو النفسي للطفل وذلك في كتابه المتع: Psychanalyese des Contes de Fées 1976. وإذا كان Freud ومريدوه الأوائل قد ركزوا اهتمامهم على التشابه بين الحكاية والحلم والميثية فإن Bettelheim على العكس من ذلك يؤكد اختلافهم: فالحلم يهرب من سيطرة الشعور، فهو نتاج توتر نفسي، أما الحكاية فتسمح بوضع الحلول المناسبة للنزاع وتثري الطفل على جميع المستويات النفسية. والميثية عكس الحكاية التي بطلها شخص نموذجي متفرد ولها نهاية مأساوية ونظرة متشائمة.

جـ) **تحليل المعنى**: لقد أضاف عالم السيميوطيقا Greimas إلى الأبحاث الخاصة بالمعنى اتجاهاً جديداً فمعظم الدراسات تنبثق من أبحاثه عن البنية الأساسية للمعنى، وهو يميز في كل

نص بين ثلاثة مستويات: المعنى والسرد والأسلوب. ومن بين من انتهجوا نهج Greimas نذكر على سبيل المثال Joseph Courtés وأطروحته التي ناقشها عام 1983 في باريس بعنوان Motif en Littéreture, Essai d'anthroplogie sémiotique وهناك بعض الاتجاهات السائدة في الأبحاث الحالية تعطى أهمية للنصوص في حد ذاتها التي تفحص وفقاً لأسلوب متعدد المناهج يحاول أن يجمع بين أساليب منهجية مختلفة ومتنوعة.

أما بالنسبة إلى الشعر الشعبي فإن وضع أسلوب أو منهج موحد يطبق عليه يبدو شيئاً صعباً، فالمناهج تتعدد وتختلف. ولنستعرض سريعاً الأبحاث الحالية في مجال الشعر الشعبي ونحاول تحديد مستقبله.

ثالثاً: الشعر الشعبي بين الدراسات الحالية والرؤى المستقبلية.

مما لا شك فيه أن الشعر أو الغناء الشعبي هما إبداع تلقائي، وهما صدى لما يحدث في نفوس الأشخاص وعرض لتحولاتهم العقلية والتطور الاجتماعي والتاريخي لمجتمعهم. وإذا كان الشعر الشعبي يستخدم لغة الشعر المكتوب نفسها والقواعد النحوية نفسها، والمفردات نفسها إلا أن استراتيجيات التعبير ليست واحدة.

ولا يوجد عمل أدبي يجمع النصوص العربية أو الفرنسية ويصور هذا الشعر الشعبي على المستوى القومي، ولكن هناك بعض الأعمال المتفرقة:

فـ Claude Roy جمع في كتابه Trésor de la poésie populaire (1945) الأشعار الشعبية والجزء الرابع عشر من مكتبة الشعر مخصص للشعر الشعبي (1992)، وهناك أيضاً الكثير من النصوص التي جمعها الباحثون وقاموا بنشرها في مجلة الفنون الشعبية. كما جمع عبد الرحمن الأبنودي السيرة الهلالية. وقد تزايدت في السنوات الأخيرة الدراسات حول الأغنية الشعبية أو الشعر الشعبي في مصر مثل دراسات أحمد مرسي ونبيلة إبراهيم وحسين نصار وصفوت كمال إلى آخره.

كما تزايدت الدراسات في كل من ألمانيا وأمريكا وانجلترا نذكر منها على سبيل المثال أبحاث كل من David. E. و M. Curshmann و Ruth و P. Kiparsky ولكن الشعر الشعبي الفرنسي لا توجد تقريباً دراسات متوسعة له باستثناء كتاب Paul Zumthor, Introduction à la Poésie Orale (1983).

وتتعدد مناهج البحث والتحليل فالبعض يدرس الشفوية والأسلوب الشفهي: فيؤكد J.Merer الوحدة اللغوية للشعر الشعبي ويدرس Dorson دور الراوي أو المنشد الشعبي وأهميته. ولقد بدأ هذه الدراسات عن الشفوية الباحثون الأمريكيون ثم أكملها الفولكلوريون أمثال Milman,Albert Land و David Bynum وPary وحاول هذا الأخير تحليل الأسلوب الشعبي لملاحم هوميروس معتمداً على تسجيلات كثيرة لهذه النصوص.

أما James Jones فيشير في كتابه Common Place and memorization in the oral tradition of the English & Scottish popular ballads (1971).

إلى دور الذاكرة والراوي الشعبي الذي يحاول أن يبرز ثراء نصه فيضيف إليه ويحذف ويكتب. أو كتاب Walter. J. ong الذي ترجمه حسن البنا عز الدين عن الشفوية والكتابية.

أما البعض الآخر فيعتمد على الدراسات المقارنة مثل أعمال Richamond. W.Edison والأمريكي Alan Lomax.

وتتعدد الدراسات وتتنوع المنهاج، ولكن تبقى الملاحم أكثر الأنواع الشفوية التي يتم دراستها، ونذكر أعمال كل من M.Pary و A.B. Lord و R. M. Pidal و M. Boura الذي درس الملاحم في كتابه Heroic poetry وكذلك الفرنسي Daniel Modelenat الذي يدرس الملاحم في كتابة (1986) L'épopée وعباراتها وتكوينها وشخصياتها ومواضيعها، ويميزها عن الأنواع الأخرى من تراجيديا ورواية وحكاية وميثية. كما يدرس ميلادها وتطورها واندثارها. وفي مصر تتنوع الدراسات الخاصة بالملاحم ونذكر على سبيل المثال أحمد عثمان ومحمود ذهني وفاروق خورشيد وأحمد شمس الدين الحجاجي وعبد الحميد يونس ومحمد رجب النجار إلى آخره.

وقد نجد دراسات عامة عن الملاحم ككتاب A. Willem, L'épopée, ses lois, son histoire (1927) وكتاب C.M. Boura Chant et poésie des peuples primitifs (1966).

أو كتاب, J. Rychner chanson de geste essai sur l'art épique des jongleurs (1955).

وهكذا يجذب الأدب الشعبي اهتمام الباحثين فبعضهم يدرس الشكل والبنية والبعض الآخر يدرس المواضيع والتيمات أو علاقة الراوي بالمستمع. ولكن يبقى تساؤل مهم: ما هو مستقبل هذه النصوص الشعبية؟ وكيف يمكن الحفاظ على هذا التراث الشعبي؟.

يعد التراث الشعبي عنصراً وثيق الصلة بالفكر الإنساني وبحياة وسلوكيات الإنسان. إن الحضارة التكنولوجية تبتعد عن عالم الخيال من أساطير وملاحم وبطولات خارقة، وعلى الأدب الشعبي أن يناضل ليعيش في عالم الكمبيوتر والإنترنت والتفوق العلمي، ويتحقق ذلك بالخطوات التالية:

- إقامة توازن بين ما يفرضه التقدم العلمي وضرورة الحفاظ على تراثنا الثقافي.

- الاستعانة بالتقدم العلمي في حفظ النصوص الشعبية واستخدام مختلف الوسائل السمعية والبصرية، فيعيش النص الشعبي في الحاضر وتؤمن له مستقبله.

- زيادة عدد الدراسات، والتعاون بين الباحثين.

- الحفاظ على التراث الشعبي كما هو دون تعديل أو تغيير عن طريق الكتابة.

- تدريس الفنون الشعبية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

وهكذا نرى أنه في الوقت الذي اندثرت فيه هذه النصوص الشعبية بوصفها ممارسة اجتماعية، زاد اهتمام الباحثين بها باعتبارها موضوعاً للدراسة، وتصبح هذه الدراسات المتزايدة مليئة بالوعود الطيبة لمستقبل أكثر إشراقاً.

الحكاية الشعبية والطفل (*)

يتفق الجميع دون شك على أهمية القراءة بالنسبة للطفل والشخص البالغ على حد سواء. والطفل يجد متعته في أن يقرأ كتاب "جميل"، فهو يقرأ ليتعلم، وليزداد معرفة وليحب القراءة..

إن القراءة بالنسبة للطفل تعني أن يفسح مكاناً للخيال، أن يضحك، أن يبكي، أن يتعلم وأن يتسلى....

الكتاب إذن هو عنصر تعليمي هام ولكن كيف يقرأ الطفل؟ وماذا يقرأ وما هو دور الحكاية بصفة عامة والحكاية الشعبية بصفة خاصة في كتاب الطفل؟

أولاً: كيف يقرأ الطفل؟ وماذا يقرأ؟

إن الطفل هو القارئ أو المستقبل لفن تخفي سذاجته الظاهرية مضمونه الفكري. وهو قد يتردد أو يصبح غير قادر أحياناً على تحديد ما يفضله نتيجة لذوقه المتغير، فهذا الطفل القارئ قد يصيبه الملل أحياناً من الاستطراد الوصفي، لذلك فهو يفضل الأحداث السريعة المتتابعة والمغامرات الجريئة الشجاعة، فهو يريد أن يتخيل، يخترع، يكتشف، لذلك فقد يرفض أحياناً الواقع المباشر ويفضل الفانتازيا وتفجير خياله واللعب بمشاعره، فهو يريد الانطلاق في عالم مجهول، عالم الخيال السحري العجيب، ولذلك تشير كثير من الدراسات الإحصائية إلى أن الحكايات الخيالية تتصدر القائمة في الكتب التي يفضلها الأطفال (نشير هنا على سبيل

(*) بحث نشر في مجلة ثقافة الطفل عدد خاص عن الفن الشعبى المجلد (22 - 1998) - المركز القومى لثقافة الطفل.

المثال إلى الدراسة الإحصائية التي نشرها المركز القومي لثقافة الطفل في مجلته عام 1986).

علينا إذن أن نأخذ في الاعتبار إحتياجات ورغبات الأطفال في عصر التكنولوجيا التي طغت على القراءة أي عصر التلفزيون والسينما والفيديو والكمبيوتر وإن كان مهرجان القراءة للجميع ومكتبة الأسرة قد أعادا للقراءة مكانتها.

وبالنسبة لكاتب الأطفال عليه أن يكون على دراية تامة بسيكولوجية الطفل، بلغته وتصرفاته، بميوله. يجب أن تكون لغته سليمة، بسيطة، كلماته موحية، وتعبيراته مصورة، شاعرية. وهنا نشير إلى أهمية الصورة أو الرسم في كتب الأطفال، فهي تلعب دوراً لا يقل أهمية عن الكلمة المكتوبة ولكن للأسف لا تأخذ نصيبها من الاهتمام والعناية.

وهناك نقطة هامة يجب أن نأخذها في الإعتبار: علينا أن نمتنع عن تفسير أي حكاية للطفل ولكن نترك لكل واحد أن يأخذ من الحكاية ما يريده أو يتوصل إليه، فالدرس لا نلقيه بطريقة مباشرة ولكن نترك للطفل حرية التفكير في مغزى الحكاية والعبرة التي تختفي وراء القصة. إن تأثير أي حكاية على الطفل يرجع إلى الطفل نفسه، وما يناسبه منها.

والآن علينا أن نطرح سؤالاً هاماً: كيف يمكن للحكاية أن تكون أداة تعليمية هامة تساعد على الخلق والإبداع والتفكير؟ كيف تحول المتعة والتسلية إلى معرفة وفكر وعلم؟.

ثانياً: الحكاية كأداة تعليمية:

إذا كنا اتفقنا على أن الحكاية هي أفضل ما يقدم للطفل، وإذا كان الطفل نفسه كما أشرنا يفضل هذا النوع من الكتب على غيره، فإنه من الممكن استخدام الحكاية في التعليم سواء في الفصل المدرسي أو المكتبات العامة عن طريق ثلاث عمليات وهي: التحليل والإبداع والترفيه.

1 - **التحليل**: الحكاية نص عادة ما يكون قصيراً ولكنه كاملاً أي له بداية ونهاية، لذلك يمكن استخدامه في العملية التعليمية بطرق مختلفة:

يمكن للطفل تحليل شخصيات الحكاية من حيث السن والجنس والصفات والطباع، ويمكن كذلك تصنيفهم وتقسيمهم إلى أنماط ونماذج: طيب وشرير، قوي وضعيف، صغير وكبير إلخ...

يمكن للطفل أن يميز بين المستويات اللغوية المختلفة من حوار وسرد وأغاني وحكم وأمثال...

يمكن للطفل إعادة سرد الحكاية بعد قراءاتها أو سماعها، وقد يطلب منه الحكم عليها.

2 - الإبداع:

يطلب من الطفل كتابة أو تأليف أو سرد حكاية مماثلة من خياله، مع تحوير في الحكاية الأصلية.

يطلب من الطفل رواية الحكاية التي قرأها أو سمعها لزملائه مع استخدام الوسائل التعبيرية المختلفة من تغيير في الصوت إلى حركات الوجه وإشارات اليد، فيقوم بدور الراوي الفنان.

يطلب من الطفل رسم الحكاية وتصور الشخصيات وملابسها، والبيئة التي يعيشون فيها، ويتم اختيار أجمل الرسومات للتعليق عليها.

3 - الترفيه:

يقوم الأطفال بتمثيل الحكاية وتوزع عليهم الأدوار ويقدمونها كل حسب تصوره.

يستخدم القص واللزق في تكوين الشخصيات والأشياء والأدوات السحرية التي جاء ذكرها في الحكاية.

يقوم الأطفال بصناعة عرائس الماريونيت وعرض الحكاية.

يطلب من طفل أن يبدأ سرد حكاية من تأليفه ثم يكملها ثان وثالث ويضيف كل واحد من عنده حتى تكتمل القصة.

ويمكن استخدام الوسائل السمعية (كاسيت، إسطوانات) أو البصرية (فيلم فيديو، صور متحركة) أو إحضار راوي متمكن. كما يمكن استخدام تمارين تساعد على فهم القصة فهماً إجمالياً عن طريق السؤال والجواب أو تمارين أخرى تساعد على تقوية الذاكرة وشحذ الخيال أو ثالثة لغوية تهدف إلى إعادة استخدام العبارات والمفردات التي وردت في الحكاية.

ويبدو لنا مما سبق أن وظيفة الحكاية كأداة للتسلية تبدو ثانوية لأن لها وظيفة أخرى أكثر أهمية وهي دورها التعليمي بالنسبة للطفل.

** إن للحكاية عدة وظائف يمكن حصرها فيما يلي:

- وظيفة تعليمية بالدرجة الأولى فهي توفر جانب معرفي وإدراكي.
- إنها نوع من التسلية وقضاء الوقت في شيء مفيد.
- إنها تترك المجال لخيال الطفل وتلبي حاجته في أن يبعد عن الواقع ويعيش في عالم الأحلام والخيال.
- وأخيراً فإن الحكاية تنمي ذكاء الطفل وتساعده على التركيز والانتباه كما تقوي ذاكرته وخياله وكذلك تنمي عنده القدرة على التحليل والحكم على الأشياء.

ولكن الحكاية تتطلب تفكيراً أو دارسة قبل أن تروى للطفل، فيجب اختيار ما يناسب سنه، ومراحل نموه وأن نحسن روايتها.

إن الحكاية الشعبية تناسب الطفل أكثر من بعض الحكايات الأدبية الحديثة التي تحاول توصيل الفكر السائد في المجتمع للطفل وتعرض عليه إيديولوجيات معينة وتعكس صورة لمجتمع معين. وسنحاول فيما يلي أن نتناول أهمية الحكاية الشعبية للطفل.

ثالثاً: الحكاية الشعبية والطفل:

إن الحكاية تحلل وتنظم وتعيد تشكيل المجتمع.

فالحكاية لا تقوم على فراغ ولا تحكى لقتل الوقت ولكنها تحمل رسالة تعليمية. والحكاية الشعبية تضع المشاكل وتبسط المواقف وتقول للطفل أن الصراع من أجل التغلب على مشاكل الحياة أمر ضروري ولكنها تعطيه أيضاً الأمل في الفوز في نهاية الأمر، والتغلب على العقبات. إنها تقوم بتنمية وجهي الحياة: الواقع والخيال، فتساعد بذلك الطفل على أن يحقق توازنه الكامل. ويجب أن نشير هنا إلى أهمية وجود ما يحدث الطفل عن واقعه وما يخبره عن إمكانيات تحول هذا الواقع في آن واحد.

والحكاية الشعبية ثرية ومتنوعة، فهي تساعد الطفل على اكتشاف العالم المعروف والعالم المجهول بنفس القدر. ويقول Paul Hazard: "إن أجمل كتب الأطفال هي أكثرها قرباً من الفن التلقائي". وبالفعل فإن الحكاية الشعبية المستمدة من التراث الشعبي والفولكلور،

والأشكال السردية المختلفة المنبثقة من الشفوية هي أكثر الحكايات مناسبة للطفل. فالحكايات المستمدة من "المنبع" قريبة من خيال الطفل، تصور له عوالم مختلفة، وتلغي الفواصل الزمانية والمكانية والاجتماعية بين البشر لخلق عالم موحد، متآلف يحقق فيه الإنسان ما يعجز عن تحقيقه في الواقع.

والحكاية الشعبية تكون تارة على لسان الحيوان الذي يبدو قريباً من الطفل صغير السن، حيث يقترب منه في الحجم وبعض التصرفات أيضاً. وهي تارة أخرى حكايات مترجمة من الفلكلور العالمي تغذي الخيال وتسحر العقول أو حكايات مستمدة من تراثنا الشعبي القومي ولكنها في جميع الأحوال تعبر عن اللاشعور الجماعي للبشر عامة دون تمييز بين جنس أو لون أو طبقة ودون تحديد زمان معين للأحداث أو مكان محدد لحدوثها.

إن عالم الحكاية الشعبية الزاخر بالأحداث والأشخاص والتناقضات، عالم الجن والملائكة، السحرة والغيلان، الحيوان والإنسان. الفكاهة والمرح أو الحزن والأسى، هو عالم يدمج وجدان الفرد في وجدان الجماعة، ويكشف عن خبايا النفس البشرية وصراعها الدائم ضد قوى الشر. إن الحكايات الشعبية هي جزء لا يتجزأ من ثقافة شعب ومكونات فكره وأدبه وإبداعه، وهي تحمل دلالات أعمق بكثير من تلك التي تبدو للوهلة الأولى على السطح، فيقول Bruno Bettelheim في كتابه الشهير Psychanalyse des contes de fées: "أن الحكاية الشعبية تمتلك ثراءً وعمقاً لا يمكن لأكثر التحاليل دقة الوصول إلى أغوارها". (ص 880). ويقول الشاعر Schiller: "كنت أجد معنى عميقاً في الحكايات الشعبية التي كانوا يقصونها عليّ في طفولتي أكثر من الحقائق التي علمتني إياها الحياة". وحتى تجذب الحكاية إهتمام الطفل يجب أن تسليه. وتثير فضوله، ولكن عليها أيضاً أن تشعل خياله وتساعد على نمو ذكائه، وأن توضح مشاعره وتتوافق مع تطلعاته وميوله، وتجعله يدرك الصعاب ولكن تعطيه أيضاً حلول للمشاكل التي تقلقه.

إن الحكاية الشعبية على عكس حكايات الأطفال الأخرى، تجسد الشر بنفس القدر الذي تجسد به الخير، فالإنسان يميل بطبعه للإثنين معاً، فهما وجهان لعملة واحدة. وكما يشعر الطفل بالقلق في هذه الحياة العصرية لاعتبارات كثيرة فإن بطل الحكاية الشعبية يعيش نفس القلق ويشعر بنفس الوحدة لذا يتوحد الطفل معه ويشاركه مشاعره، فالحكاية الشعبية إذن تساعد الطفل على تنمية شخصيته، فهي مرآة سحرية تعكس عالمنا الداخلي، وهو عالم يعيش

فيه الإنسان الطيب في سعادة ووئام، وللشرير فرصة للصلاح وعمل الخير.. إنها مرآة تعكس الحياة خارج حدود الزمان والمكان، بعيداً عن الواقع وتصحب الأطفال إلى دنيا الأحلام والخيال، يحققون فيها ما يعجزون عن تحقيقه في دنيا الواقع.

صورة الطفل
في الحكاية الشعبية الشفوية والمكتوبة (*)

يبدي عالم النفس الامريكي الشهير Bruno Bettelheim عدم ارتياحه لمضمون كتب الأطفال بصفة عامة: فهى إما أن يكون الهدف منها تعليم القراءة أو التسلية، أو اعطاء بعض المعلومات للطفل، ولكنها تفتقر إلى المعنى العميق، ولا يضيف للطفل شيئًا له أهمية فى حياته، فى حين أن الكتب المستلهمة من الفولكلور أو التراث الشعبى هي فى رأيه (ونحن نوافقه فى هذا الرأى) أصلح الكتب التى تقدم للطفل، فهي تلهب خياله، وتساعد على تنمية ذكائه والتعبير عن حقيقة مشاعره، كما أنها تتفق مع ميوله وتطلعاته، وتعطيه حلولا للمشاكل التي تقلقه فهي أقرب للحياه الواقعية بما فيها من خير وشر، وموت وحياة، وألم وسعادة...

ويقول تشارلز ديكنز Charles Dickens:

"إن ذات الرداء الأحمر هي حبي الأول، وأشعر أنني لو كنت تزوجتها لكنت عشت في سعادة تامة، هكذا يعبر Dickens عن سعادته بهذه الحكايات المستمدة من الفولكلور وهو يؤكد الأثر العميق لهذه الحكايات على تكوينه وإبداعه.

ويؤكد هذا المعنى أيضا الشاعر شللر فيقول أنه وجد في الحكايات التي قصت عليه وهو

(*) بحث نُشر في مجلة الفنون الشعبية عدد 58 – 59 ديسمبر / يناير 1998 الهيئة العامة للكتاب.

طفل معنى أعمق بكثير من الحقائق التي علمتها له تجارب الحياة.

ويطلق Lewis Carroll على هذه الحكايات (هدية حب مقدمة للطفل)، أما Chester-ton فيقول أنه تعلم فلسفته في رياض الأطفال، تلك الفلسفة التي كنت أؤمن بها إيماناً لا يتزعزع في ذلك الوقت، ومازلت شديد الايمان بها اليوم، والتي تسمى الحكايات الخرافية.

إن شخصيات الحكاية الشعبية ليست أفراداً أو صفات، ولكنها نماذج مرسومة أحياناً بسذاجة كبيرة، فالإنسان الطيب ينتصر دائماً، والشرير يعاقب دائماً. ونستطيع تقسيمها إلى أكثر من مجموعة:

- الذين يحققون انتصارات.
- الذين يساعدونهم.
- الذين يتم تخليصهم أو تحريرهم.
- أعداء البطل.

وقد تكون هذه الشخصيات من الإنس أو الجان، من السحرة أو الحيوان.

والطفل يلعب دوراً مهماً في الحكاية الشعبية، وهو عادة ما يكون صبياً صغيراً أو في سن المراهقة.

اسم البطل الطفل:

قد يكون للطفل البطل اسم أو لا يكون، فتكون حكاية أي شخص: بنت صغيرة أصغر الأخوة، أمير أو أميرة... أو يكون له اسم لصفة يتصف بها، قد تكون جسمانية أو عقلية (ست الحسن والجمال، لأنها جميلة جداً، أو الجميلة ذات الشعور الذهبية في الحكايات الفرنسية أو ذات البوكلات الذهبية Boucles d'or، أو بعرور، لأنه قبيح كالجمل الصغير أو عقله الإصبع، لأنه صغير الحجم). وقد تكون أسماء تطلق على أي فتاة أو صبي فهي أسماء شائعة: محمد، حسن، ماري، جان... إلى آخره... فالاسم إذن يكون إما علامة من العلامات لتحديد الشخصية، أو تسمية يختارها الراوي بحرية مطلقة، قد يكون لها معنى أو لا يكون.

وكل شخص يمكن تعريفه من خلال صلاته بالآخرين. والبطل هو اسم يصل بين أفعال مختلفة. وتكون هناك متناقضات دائماً، فهو أكثر الناس سعادة أو أكثرهم شقاء، أكثرهم ذكاء أو غباء أكثرهم جمالا أو قبحا. ويكون إما محبوباً أو مكروهاً، إما شجاعاً أو جباناً، إما قويا أو ضعيفاً.

والبطل هو الشخصية التي يعجب بها ويحلم بها الأطفال وكثيراً ما يكون في مثل سنهم، وهو نموذج للسلوك النمطي، فهو وسيلة النص وغايته في آن واحد تحدث له جميع المغامرات، ذكراً كان أم أنثى، يحتفظ دائماً بتفوقه (فهو إما من العائلة الملكية، أو يتمتع بقدرات خارقة وينتصر دائما في النهاية). وإذا كان من طبقات الشعب الدنيا (مرجان العبد أو صبي الحطاب) يكون فقيراً في الصغر، ثرياً في الكبر، يحقق الثراء والجاه وقد يعتلي العرش في النهاية.

والبطل الطفل يتألم دائماً ويثير الشفقة لصغر سنه وضعفه وهو طفل لا يحبه أحد، ظروف ميلاده سيئة يعذبه المحيطون به، وخاصة زوجة الأب القاسية. هذا البطل الطفل الصغير الضعيف تحميه العناية الإلهية دائماً وكأنها تقول له "لن يحدث لك شيء أبداً".

كل شيء سهلا بالنسبة إليه، يجتاز أصعب الصعاب، ويتلقى المساعدة قبل مواجهة أي مشكلة، ويحصل على الوسيلة السحرية قبل أن يبدأ مغامراته (البقرة التي قابلتها سلسلة في الطريق ستكون لها ولأخيها خير معين ومصدراً للرزق، والخاتم السحري الذي يحصل عليه الشاطر محمد سيساعده في مغامراته، والعلبة التي أعطتها السيدة العذراء للفتاة الصغيرة في الحكاية الفرنسية جعلتها أكثر جمالاً في حين أن الخبز الأبيض والكلب أنقذاها من العفريت).

كثيراً ما يكون الطفل البطل وحيداً ضعيفاً مهدداً ولكنه يحصل دائماً على مساعدة وحماية، وينتصر في النهاية.

ميلاد الطفل البطل:

يكون خارقاً للعادة، أو يتم بمعجزة: فميلاده يكون مصحوباً بضجيج وتكون ولادته مصاحبة لوفاة الأم، فنجد موضوع اليتيم وزوجة الأب أو مصحوبه بنبوءة ويتعرض الطفل للتهديد ويحاولون إبعاده لإنقاذه أو يقوم الأب بعملية الولادة بعد أن يأكل فاكهة سحرية.

وتقول Marthe Robert:

"مولود في عالم أنشيء بدونه وضده، يجب عليه أن يشق طريقه في كل مرحلة من مراحل نموه، فهو ينتقل من قلق إلى قلق، ومن خوف إلى خوف، حتى تأتي اللحظة التي يخلصه فيها الحب، ويعطيه صفات البلوغ، ويجد مكاناً في سلسلة تتابع الأجيال، ليتحمل المسئولية، ويقوم بوظائف الأب الملك".

ويمكن تصنيف الطفل البطل وتقسيمه إلى عدة نماذج:

- **النموذج الأول: الطفل بطل النبوءة**: يكون ميلاده مصحوباً بتنبوءات عن مصيره. ففي الحكاية الفرنسية "صبي الحطاب والجنيهات الذهبية" تنبأت ساحرة لمولود الحطاب بأن كل شيء سيكون سهلاً بالنسبة إليه، وأنه سينجح في حياته، وسيتزوج بنت الملك عندما يكبر.

وهكذا يكون مصير الطفل ومستقبله معروفاً منذ البداية، فيواجه الصعاب والمشكلات وهو متأكد من الفوز.

- **النموذج الثاني**: الطفل البطل الخرافي الذي يتمتع بقدرات خارقة، فهو قادر على التحول وتغيير مظهره فيصبح أكثر قوة، وبمجرد تحقيق النصر يعود إنساناً عادياً (عكس الأسطورة؛ حيث يحتفظ البطل دائماً بقواه الخارقة).

- **النموذج الثالث: الطفل الدمية**: وهو يترك نفسه لغيره يحركه، ولا يفعل شيئاً، ولكن يوجد هناك دائماً شخص مساعد يعطيه هبة أو قدرة غير طبيعية، أو شخصية مانحة تعطية وسيلة سحرية (حصاناً سحرياً أو خاتماً يحقق له الأمنيات في الحال) وهذا الطفل لا يملك إرادته.

- **النموذج الرابع: الطفل الضحية**: البطل الضحية: البطل الطفل عادة ما يتأ لم أكثر من غيره، من زوجة أب، أو من أى شخص آخر، ويكون خائفاً، جائعاً، حزيناً، دائماً فى خطر، وكثيراً ما يكون يتيماً بلا حماية، ضحية يسيطر عليه الآخرون.

- **النموذج الخامس: الطفل البطل المغامر**: يساعد من يحتاج إلى مساعدة، ويرحل للبحث عن دواء سحرى لوالده، أو كنز يحقق الثراء لأسرته، فهو مغامر يسافر بعيداً عن ذويه، وينتقل من مكان إلى مكان. وكثيراً ما يكون رحيله لا إرادياً، فهو مرغم على الرحيل، أو يتركه خادم

فى مكان بعيد بعد أن تلقى الأوامر بقتله، ولكن الشفقة تدفعه إلى تركه حياً. وقد يكون الرحيل إرادياً؛ فيهرب البطل من منزله، أو يرحل للبحث عن شيء، وهو ينتصر دائماً.

- **النموذج السادس**: **الطفل المزدوج**: عادة ما تركز الحكاية على شخصية دون الآخرين، ولكن بعضها يركز على شخصين على قدر المساواة، فيكون البطل مزدوجا: أخ وأخت (كما فى حكاية الشاطر عزيز والشاطرة عزيزة) أو أختان كما فى الحكاية الفرنسية (الفتاتان: الجميلة والقبيحة) أو روايتها المصرية (أمنا الغولة) أو أخوان، وهما يتشابهان أو يتمتعان بصفات مختلفة، كأن يكون أحدهما طيباً والآخر شريراً، وتتحدث الحكاية عن الغيرة والتنافس بينهما. أو يتشابهان ويتعرضان للأحداث نفسها معاً. وهذا الاذدواج فى شخصية البطل الطفل قد يأخذ شكلا آخر، فهما يحاولان الوصول إلى هدف واحد فينجح أحدهما ويفشل الآخر. وقد يكون الإخواة ثلاثة أو سبعة أو أقل أو أكثر. وكثيراً ما يكون الإخوة أعداء لأصغرهم يحاولون التخلص منه، وينسبون لأنفسهم ما حققه من نصر.

البطل الطفل، أصغر الأخوة يكون أكثرهم شجاعة وصلابة وذكاء. فعقلة الإصبع فى حكاية ch. Perrault يخلص إخواته ويحميهم من الأخطار، وبالرغم من حجمه الصغير تمكن من تحقيق الثراء لأسرته. وفى حكاية القطة البيضاء لـ Mme d'Aulnoy تقول عن أصغر الإخوة إنه كان رشيقاً، مرحاً، جميلا، يتقن الغناء واستخدام الآلات الموسيقية، ويجيد فن الرسم، وفى كلمة واحدة كان كاملا فى كل شيء.

النموذج السابع: الطفل الحيوان الصغير: فى أعماق الطفل لا يوجد فرق بين الحيوان والإنسان؛ فالحيوان فى الحكايات يتكلم ويتحرك مثل الإنسان. ولأن الحجم بالنسبة للطفل يدل على السن؛ فهو يضع نفسه ضمن مجموعة الحيوانات الصغيرة الضعيفة مثل الغزال، العنزة، البطة.. هذه المخلوقات الصغيرة تشبه الطفل وتقترب منه فى الحجم والسلوك، وهى تتناقض مع الحيوانات الكبيرة الشريرة، وفى صراع دائم معها.

وتختلف صورة الطفل إلى حد ما فى كل من الأدب الشفوى والمكتوب المستلهم من التراث: إن كتابة الحكاية الشعبية تحولها، وتغير مضمونها، وتجعل كل شيء فيها مفسراً، لا مكان للخيال أو التفكير.

الحكاية الشعبية الشفوية، المأخوذة من المنبع دون إضافة أو تعديل، هي انعكاس للحياة

نفسها، تصور جميع الأماكن وجميع العصور فهي صورة للمجتمع في كل زمان ومكان، مكانها ممتد وزمانها مطاط، لغتها ليست أسلوباً أدبياً رفيعاً ولكنها لغة سهلة ونصوص بسيطة، وهي صوت الإنسان في كل زمان ومكان. في حين أن الكاتب عندما يعيد كتابة الحكايات بأسلوبه يضع الحكاية في قالب محدد فحكايات Ch.Perrault تعكس القرن السابع عشر وحكايات الإخوان Grimm تعكس القرن الـ19، وهي تستخدم عناصر واقعية في عرض الحكاية، وتقوم بتحريف المعنى. وتصبح الحكاية تدور في مكان محدد، في مدينة من مدن أوروبا مثلا، وقد تحور ليصبح لها مغزى سياسي، لأنها تساعد على تشكيل القيم عند الأطفال أيضا ذات الرداء الأحمر، كيف شوهتها الكتابة، وجعلت من لون الرداء الأحمر رمزاً للشيوعية التي كنت موجودة في ألمانيا وتصويرا للمشاعر العدائية للسامية، وحيث يتحول الذئب في حكاية أخرى إلى بارون، ويتحول الرداء إلى اللون الأزرق الغامق في قصة ثالثة ليبعد عن الرمز الموجود في اللون الأحمر، وفي حكاية رابعة الذئب لا يعجبه المجتمع الباريسي ويفر إلى سيبيريا محذراً من أخطار الحضارة في فرنسا)

وأطفال حكايات Perrault فتية وفتيات مهذبون من الطبقة البرجوازية في القرن السادس عشر أو السابع عشر،الفتاه جميلة، نشيطة، مهذبة، ومطيعة. والصبي من أسرة ذات حسب ونسب فلقد قام Perrault بتعديل الحكايات الشعبية حتى تساير أذواق الطبقة العليا من المجتمع. ففي حكاية ذات الرداء الأحمر، تحولت الطفلة المرهفة الصغيرة التي تتصرف وحدها وتتسم بالشجاعة إلى برجوازية صغيرة ساذجة، حتى لا نقول غبية. وهو يختتم حكايته بقوله:

"لا نرى هنا إلا صبية صغاراً، خاصة فتيات صغيرات جميلات مؤدبات ولطيفات يستمعن إلى كل الناس ويسئن بذلك الاستماع، فليس غريباً إذن أن يأكلهن الذئب"

يقول Bettelheim أن Perrault لا يكتفي بمحاولة تسلية الأطفال، ولكنه يعطيهم درساً وحكمة معينة. ولكن للأسف يحرمهم بذلك من جزء كبير من مغزى الحكاية، ففي حكاية ذات الرداء الأحمر لا يقول Perrault للطفل أنها عصت الأوامر وأن أحداً حذرها من التسكع في الطريق. كما لا يفهم الطفل لماذا أكل الذئب الجدة التي لم تصنع أي شيء تعاقب عليه. ويقول Andrew Lang أحد المتخصصين في الحكايات الشعبية: "إذا انتهت جميع روايات هذه الحكاية كما تنتهي حكاية Perrault فمن الأفضل شطبها نهائياً". ولقد حاول

Perrault تحوير الحكاية وتجميلها وتخليصها من بعض البذاءات لأن كتابه كان مخصصاً وموجهاً للبلاط في قصر Versailles.

وحاول أن يدعي أن من كتبها هو ابنه الذي لم يتعد في ذلك الوقت العاشرة من عمره، والذي كتبها ليهديها إلى أميرة من طبقة النبلاء.

وسندريلا Perrault مختلفة عن الأخريات، تنقصها المبادرة وضعيفة الشخصية. فهي التي ذهبت برغبتها للجلوس بجانب الـCendres أي الرماد. ومن هنا جاء اسمها Cendrillon. هذا التعذيب للنفس لا نجده عند الأخوين Grimm كذلك لم تبد سندريللا Perrault أي رغبة في الذهاب إلى الحفلة الراقصة ولكن الساحرة هي التي طلبت منها ذلك، في حين أنها عند Grimm طلبت من زوجة الأب الذهاب إلى الحفل، وتصر على ذلك أكثر من مرة ولكنها تقابل بالرفض فتحاول إنجاز جميع المهام المكلفة بها أملا في الحصول على الموافقة ثم تقرر من تلقاء نفسها الهرب، ويجري الأمير وراءها في حين أنها عند Perrault لا تهرب من الحفل إلا لتنفيذ أوامر الساحرة بأن لا تتأخر دقيقة واحدة بعد منتصف الليل. عندما يتم التعرف عليها عن طريق الحذاء تلبسها الساحرة أجمل الثياب لمقابلة الأمير وهنا يغفل Perrault نقطة مهمة عند Grimm، حيث يراها الأمير في ثياب رثة ولكنه لا يعبأ بذلك فهو لا يهتم بالمظاهر.

إن Perrault يخفف أيضاً من حدة التناقض بين أخوات سندريلا اللاتي يهتممن بالمظاهر والماديات وسندريلا التي لا تهتم بذلك مطلقاً. كذلك لا يوجد عند Perrault فرق بين الطيب والشرير فاختي سندريلا تسيئان معاملتها ولكنها تقبلهما في النهاية وتبدي لهما حبها، وتسمح لهما بالسكن في القصر ثم تزوجهما لاثنين من سادة البلاط، في حين أنه عند Grimm تنال الأختان العقاب فتفقأ العصافير عينيهما وهما في طريقهما للزفاف. وتنتهي الحكاية بالقول "أنهما أصابهما العمى حتى يومهما الأخير وعوقبتا لقسوتهما وزيفهما".

وتذهب سندريلا للحفل في عربة يجرها ستة خيول مع ستة من الخدم كما لو كان الحفل في قصر فرساي بدعوة من لويس الرابع عشر.

وفي إحدى الروايات الشفوية لقصة سندريلا لا تبقى الفتاه سلبية في انتظار التعرف عليها ولنها تصنع للأمير كعكة وتضع بها خاتماً كان قد أهداه لها فلا يتزوج الأمير إلا من يدخل الخاتم في إصبعها.

ويعتقد Bettelheim أن Perrault يلجأ إلى المبالغة في التبسيط وينقصه الخيال وبذلك تفقد حكاياته كثيراً من سحرها. إن الحكاية المكتوبة تعكس النظام الاجتماعي السائد وتعكس القيم الموجودة في المجتمع. ويرى Zipes إن Perrault مسئول عن البرجوازية الأدبية للحكاية الشفوية التقليدية.

وفي الواقع أن Perrault جمع بين العوامل التقليدية والأدبية، ليعطي لحكاياته شكلاً فريداً يترجم نظريته البرجوازية للعلاقات الإنسانية وفي كل واحدة من حكاياته نجد أدلة على تحويل الهدف من الحكاية. فهو كما يقول Zipes يعدل من الرواية التقليدية الشعبية، ويحولها من طبقة الفلاحين التي تنتمي إليها إلى الصفوة من طبقة البرجوازيين والارستقراطيين، وكان لذلك آثاره على نظرة الطفل للأمور من حوله وعلى دوره الاجتماعي ودور العادات والاعتبارات السياسية، في حين أن الأطفال في الحكاية الشعبية الشفوية لا يعرفون حواجز اجتماعية أو زمنية ويلغي المنطق والسببية، وعالمهم عالم مثالي تتحقق فيه رغبات الإنسان، والحكاية الشعبية الشفوية تعير أدنى من شكل الأشياء وطبيعتها دون أن تعير أدنى اهتمام لأن تكون قابلة للتصديق.

كثيرون هم كتاب الحكايات الفرنسيون من أمثال: jules Renard, Flaubert, Maupassant, Voltaire, Alexandre Dumas, Fenelon, Goutier, Théophile, Anatole France, Gmtesse de Segur وغيرهم ولكن القليل منهم استلهم أعماله من الحكايات الشعبية:

– ففى القرن السادس عشر نعرف أن Francois Rabelais أستلهم كتبه Gargantua و Pantagruel من كتاب شعبى قديم وجده يباع فى الأسواق.

– ولقد تغذى Rabelais على الثقافة الشعبية، وتشتمل كتبه على العديد من الحكايات المنقولة عن الأدب الشعبى مثل حكاية العفريت Papefiguieres فى سلسلة الغول المخدوع L'ogre dupe.

– وفى عصر النهضة استلهم بعض الكتاب أمثال Noéi de Fail Nicolas de Troyes, Bonaventure des Periers، حكاياتهم من كتابات Boccace الإيطالى، ولكنهم أضافوا أيضا بعض الحكايات الشعبية إلى كتبهم.

– وفى عام 1685 كانت الحكايات نوعا أدبيا له شهرته وذيوعه فى الصالونات،

ولكنها بعيدة عن التراث الشعبى باستثناء بعض حكايات Jeanne Lhéritier .

– وفى القرن السابع عشر نذكر Mme d'Aulnoy التى كانت حكاياتها مثل الجميلة ذات الشعر الذهبى والعصفور الأزرق والقطة البيضاء، خليطا من العناصر الشعبية والخيال الشخصى.

وكان أشهر كتاب هذه الفقرة Charles Perrault.

– وفى القرن الثامن عشر اختفت الحكايات الشعبية وأصبحت موجودة فقط فى كتب الأطفال فكتبت Mme le Prince de Beaumont روايتها لحكاية الجميلة والوحش وهى حكاية قديمة جدا من حكايات التراث الشعبى.

– وفى القرن التاسع عشر أعاد Jean Fronçois Blade كتابة الحكايات والأساطير الجكسونية القديمة.

– أما Henry Poulaille فلقد درس الفولكلور والتراث الشعبى، ولكنه لم يستخدمه فى رواياته مثل القطار المجنون Le Train Fou أو الخبز اليومى Le pain Quotidien الذى يحكى فيه عن طفولته التعيسة.

وكتبت George Sand لأحفادها حكايات جدة Les Contes d'une grand mere التى تذكرنا بـ "أحاديث جدتى، لسهير القلماوى، وأشهرها الساحرة الترابية La Fee Ponssiere

وإذا كان Perrault قد حول الحكايات الشعبية وحرفها فإن Henri Pourrat جامع الحكايات الفرنسي الشهير–الذي أعاد بعد ذلك كتابتها ونشرها تحت اسم Trésor des contes أو كنز الحكايات– حاول أن يلتزم بالنموذج الشعبي العام دون أن يقع في إقليمية ضيقة، وأن ينتقل من الشفوي للمكتوب دون أن يخل بالنص أو يبتعد عن الروح التي أضافها الراوي محاولا أن يعطي درساً أخلاقياً أو حكم مفيدة بطريقة تلقائية بسيطة ففي حكاية Conte de chaille يتحدث عن الأميرة التي لا تريد الضحك بحكمة مبسطة فيقول:

"قولوا لي ماذا تنتظر لكي تكون سعيدة. إننا إذا انتظرنا السعادة لن نضحك أبداً، ولا يوجد شيء قليل الثمن ولكنه ينعش كثيراً في هذا العالم مثل الضحك".

أما J.F. Marmontel فقد كتب أربعين حكاية أخلاقية في القرن الثامن عشر، ولكن

معظمها "بعيدة عن الأخلاق، كما يقول Georges May، ولا يستحق هذه الصفة". ولكن Marmontel يدافع عن نفسه قائلاً: "لقد حاولت أن أرسم صورة لعادات المجتمع ومشاعر الطبيعة". كما أن له عدداً كبيراً من هذه الحكايات لا يهتم سوى بإصلاح العيوب ونشر الفضائل كما يظهر من عناوينها: الأم السيئة، الأم الطيبة، خطأ أب طيب، مدرسة الآباء، مدرسة الصداقة إلى آخره...

وهكذا تختلف الحكايات الشعبية المروية عن المكتوبة، لأن شخصيات الحكايات الشعبية التقليدية وأحداثها ليست منطقية حقيقية، ولكنها ترضينا، لأن الأشياء تحدث في هذا العالم الخيالي كما نتمنى أن تحدث في الحياة، ولأن الفرد من الشعب لم تكن له في الغالب طفولة سعيدة، و لم يلبس لباساً جديداً، أو يأكل طعاماً جيداً، فإنه يهرب من بؤسه في الأحلام والخيال، وتحقق له الحكايات ما لا يمكن تحقيقه في الواقع، فالخيال والخرافة يلعبان دوراً تعويضياً، فهما يساعدان على إعادة صنع الحياة في ظروف مثالية أفضل من الظروف الحقيقية. والطفل في الحكاية الشعبية صغير، مغلوب على أمره، ولكنه يساعد الآخرين، ويجد ذاته ويتعلم استخدام قدراته وقوته الجسمية والعقلية ليتخلص من الأخطار التي تهدده. إن الطفل في الحكايات الشعبية يواجه تجربة أو عدة تجارب مختلفة، ولا يستطيع أن يتحكم في المتناقضات التي يشعر بها: فهو موزع بين رغبة شعورية بأن يفعل ما يجب عليه أن يفعله (لا يخالف تعاليم الكبار، ولا يتأخر خارج المنزل، ولا يتحدث مع الغرباء) ورغبة أخرى لا شعورية تدعوه إلى مخالفة التعليمات والمغامرة بعيداً ووحيداً، وهي تجعل الطفل يتخذ قراره وحده. وإذا كنا تحدثنا عن صورة الطفل في الحكايات الشعبية التقليدية أو المكتوبة، فإنني أود أن أختتم قولي بهذه العبارة الجميلة لـ Bruno Bettelheim التي تعكس أثر الحكايات على الطفل: "إن سرد الحكاية والتعبير عن كل الصور التي تشملها هو زرع حبات سيثمر بعضها في عقل الطفل، بعضها يبدأ عمله فوراً في شعور الطفل، وينمو بعضها الآخر في اللاشعور. وتثبت حبات أخرى طويلاً إلى أن يصل عقل الطفل إلى درجة ملائمة لنموها، ولن يكون لحكايات أخرى أية جذور. ولكن الحبوب التي وقعت على الأرض المناسبة ستتفتح وروداً جميلة وأشجاراً صلبة، أي أنها ستعطي القوة لمشاعر مهمة، وستنتج مجالات جديدة، وستغذي الآمال وستنقص الأحزان مما يثري الطفل الآن ودائماً".

الحكاية والطفل

ذات الرداء الأحمر(*)

هل هي قصة للطفل؟!!

إن الحكاية تبعث السعادة في النفوس، وتخلق جواً من البهجة، فيحس المستمعون لها بنفس المشاعر، ويشعرون بنفس الانفعالات، ولكن هذه الوظيفة الترفيهية للحكاية ثانوية– الترفيه... نعم، ولكن من أجل التعليم بالمعنى الواسع للكلمة، خاصة إذا كان المستقبل أو المستمع طفلاً.

هل الحكاية تروى للأطفال فقط؟ (مارك سوريانوه Marc Soriano) أشار في كتابه عن حكايات "بيرو Perrault" أنها حكايات للبالغين والكبار، وكذلك الحكايات الشعبية الفولكلورية.. هي حكايات للكبار، لأنه عند روايتها في الأمسيات والليالي يكون الأطفال قد ناموا، ولكنهم يستقبلونها بسهولة لأنها بلغة عامية سهلة، ولأنها حكايات خرافية تعجبهم.

إن كتاب "برينو بتلايم Bruno Bettelheim" التحليل النفسي للحكايات الخرافية، يلفت أنظار عدد كبير من القراء إلى أن هذه الحكايات تحكى أيضاً للأطفال، ولكن لتنقلهم من مرحلة الطفولة "الحكايات الخرافية" تضع الطفل مباشرة أمام الصعاب الأساسية التي تواجه الإنسان".

(*) الدراسة سبق نشرها ضمن بحوث ودراسات في مجلة ثقافة الطفل العدد 5 لعام 1990، وزارة الثقافة.

إذن للحكايات وظيفة أخرى غير تسلية الأطفال. ولكن استخدامها بدون حذر قد يقلق الأطفال ولا يناسبهم. فيجب إذن البحث عن حكايات تناسب الأطفال. لذلك فكل حكاية تتطلب تفكيراً ودراسة قبل أن تروى للطفل، أو تحكيها المعلمة في الفصل.

ولكن ما الفرق بين الحكاية الشعبية وحكايات الأطفال؟ ما الفرق بين النصين؟ هذا ما سنحاول الرد عليه في هذه الدراسة. ففي الجزء الأول، سنعرض الطريقة التربوية المثلى لرواية حكاية للطفل، ثم نحاول تطبيق هذه الطريقة على واحدة من أشهر الحكايات، وهي "ذات الرداء الأحمر"، وذلك بتحليل روايتين مكتوبتين للحكاية وثلاثة روايات شفوية. فهي حكاية يثير موضوعها اهتمام النقاد حتى يومنا هذا. حكاية وجدت منذ أكثر من ثلاثة قرون، ولكن ما زالت موضوع كثير من كتب التربية والفولكلور وحتى علم الاجتماع... وهي قصة تلهم كثيراً من كتاب الأطفال حتى يومنا هذا.

إن الغرض من هذه الدراسة هو محاولة إيجاد شكل أفضل لرواية واختيار قصة الأطفال، لأهميتها النفسية والتربوية والفكرية. إن حكايات الأطفال تثير كثيراً من المشاكل سنحاول قدر المستطاع حلها: هل يجب إبعاد العنف والقسوة وكل ما قد يقلق الطفل، أم إرغامه على الطاعة وتنفيذ الأوامر بإخافته بدلاً من بعث الطمأنينة إلى نفسه؟ كيف يمكن أن نجمع بين الواقع والخيال؟ ما هي الصورة الاجتماعية التي تنقلها الحكاية للطفل؟.

بتحليل حكاية ذات الرداء الأحمر، سنحاول أن نقارن بين الحكاية الشعبية الشفهية، وإعادة كتابتها للطفل. إن الحكاية الأدبية المكتوبة تغير المعنى، وتحول الهدف من الحكاية الشفهية، وتصنع منها نصاً سياسياً. فهي تقلب أوضاع الحكاية الشعبية، وتخلط الأشكال التقليدية مع الإشارات المعاصرة السياسية والاجتماعية والفكرية، مستخدمة التراث، لنقد المجتمع. تحت أي شكل يجب إذن رواية الحكاية؟ هل يجب تقديمها في شكلها البدائي الشعبي، الشفوي، أي أخذها من المنبع، أم تغييرها وتحويرها عن طريق الكتابة؟.

الهدف التربوي

كيفية اختيار ورواية حكاية الطفل:

إن للحكاية وظيفة تربوية أساسية وهامة، فهي تساعد الطفل على فهم العالم الذي يحيط به، وتحاول تنمية خياله.

إن الحكاية تضع المشاكل أمام الطفل، وتبسط المواقف، وتقول للطفل إن الصراع ومقابلة الصعاب ضروريان في الحياة، ولا يمكن تجنبهما، مع إعطائه الأمل في النصر القريب، ولكن يجب معرفة كيف نختار الحكاية التي تروي للطفل.

1 - الاختيار:

- يجب اختبار الحكاية التي تناسب سن الطفل، مع مراعاة حساسيته الزائدة.
- يجب تجنب العنف (الغيلان، القسوة، كل ما هو بربري ووحشي، كل ما يخيف الطفل) كذلك يجب تجنب الألفاظ السوقية. باختصار تجنب كل ما يمكن أن يقلق الطفل، مع مراعاة تغيير المضمون والشكل بحيث يتناسب مع سن الطفل.
- إن الاختيار يشمل أيضاً اختيار وقت الحكاية (متى يجب علينا روايتها؟) واختيار الشكل (كيف يمكننا روايتها؟ الصوت- الحركة- التعبيرات- بداية ونهاية الحكاية) إن الصوت يجب أن يكون معبراً، قد يكون رقيقاً، لينا، حزيناً، قاسياً، جامداً، سعيداً، ماكراً، تبعاً للموقف.
- وأخيراً فإن الاختيار هو اختيار الكلمات المعبرة، والتعبيرات المصورة الشاعرية، الغامضة أحياناً. إن الهدف من ذلك هو الجمع بين الواقع والخيال، حيث يمكن أن نجد الواقع في الخرافة والخيال.

2 - الواقع والخيال:

بتنمية هذين الوجهين للإنسان نساعد الطفل على حفظ توازنه، "احكى لنا حكاية حقيقية"، هذا ما يطلبه الطفل، فإن تقارب الأحداث مع الواقع يسعده. وتقول "بوليت لوكو Paulette Lequeux":

> "الحلم (العالم الداخلي الخاص) يساعد الإنسان على التغلب على سلبية وقسوة الواقع. هذا العالم الخاص إذا كان غنياً يساعد الطفل، ويمنحه الثقة والسعادة في أكثر اللحظات صعوبة". (ص. 9 Lequeux)

ولكن كيف نجمع بين هذا الخيال والواقع؟ يجب أن نشير هنا إلى أهمية وجود الواقع الذي يحدثنا عن حقيقتنا، وكذلك الخيال الذي يمكننا من الهروب من هذا الواقع في عالم الطفل.

يجب أيضاً أن نختار حكايات مألوفة، بمعنى أنها ترتبط بالحياة اليومية العادية، حيث تختلط الحيوانات بالإنسان وتساعده وتعاونه.

3 - أهمية الحيوان في حكايات الأطفال:

نجد في رياض الأطفال، أن حكايات الحيوان أكثرها طلباً، حيث يعجب بها الطفل في هذا السن. ففي أعماق الطفل لا يوجد فرق بين الحيوان والإنسان، فالحيوان في الحكايات يتكلم ويتحرك مثل الإنسان. ولأن الحجم بالنسبة للطفل هو الذي يدل على السن، فهو يضع نفسه ضمن مجموعة الحيوانات الصغيرة الضعيفة التي لا تنفذ الأوامر ولا تطيع: الحمل، العنزة والغزالة... هذه المخلوقات الصغيرة تتناقض مع المخلوقات الكبيرة الشريرة: الذئب– العملاق– والغيلان، أو أي حيوان ضخم (التهديد بالالتهام والقيام بالأعمال الشريرة). إن الذئب هو الحيوان المعتدي دائماً، وهو يخيف الطفل للونه الرمادي أو الأسود، وللعلامات المخيفة، الفم الكبير، الأسنان والمخالب...

فالطفل إذن يتقمص شخصية الحيوان الضعيف الصغير، كما أن حاجته للأمان تجعله يحدد موقفه في هذا العالم: فهو يستطيع أن يسحق النمل الصغير، ولكنه يخشى أن يعقره الكلب الكبير.

وفي الحكايات كائنات ومخلوقات خرافية لها شكل ومشاعر آدمية (سحره – عمالقة – أقزام – جان...) وهذه المخلوقات تحتاج لدراسة وافية، لأنها قد تشكل خطراً لأطفالنا الصغار إذا لم تستخدم بوعي وذكاء.

والحكايات حين نأخذها من الأصل أو المنبع، تكون أكثر قرباً من خيال الطفل، فإن الحيوانات الأليفة تكون في صحبة الحيوانات المفترسة والإنسان. وكل شيء يكون أقرب إلى الطبيعة ويشبه أكثر المجتمع الإنساني.

4 – الحكايات تعرض للطفل صورا للمجتمعات المختلفة:

فنجد شخصيات متنوعة ومتعددة. وهناك نقد موجه للحكايات، لأنها تمثل وجهة نظر رجعية، وتصور مجتمعاً متجمداً بنظمه ومؤسساته: ملوك، ملكات، صيادون، رعاة غنم، شخصيات سحرية أو خرافية... هذا النقد ينطبق على جميع الحكايات التي تصور مجتمعات قديمة، لذلك كانت أهمية أخذ الحكايات من المنبع وكتابتها كما هي، وكما تروى، في الشفوية، أو الأدب الشعبي، حيث يكون المجتمع أقرب إلى الحياة الشعبية التي يعيش فيها معظم الأطفال، فهي مجتمعات يألفونها ويعرفونها.

إن الطفل يعيش في عالم الحكاية بخياله، ويندمج مع الأحداث، ويرتبط بالبطل، أو البطلة:

> "إن كلمات الحكاية تسمح بجنوح الخيال، بالحصول على الأميرة، بالتغلب على ظلمات الليالي، بالتوصل إلى القدرة السحرية، بعبور الحوائط، واجتياز الممنوع، ويعطينا الخيال الحق في أن نكون شخصاً آخر". (Jean ص 109)

إن الطفل غالباً ما يندمج ويتلاشى في صور خياله، ويعتقد جورج جان أن هذا يعد عاملاً غير صحي لأنه يساهم في أن ينفصل الطفل عن عالم الحقيقة، ويجعله عبداً لخياله، ويضيف قائلاً:

"إن الطفل الصغير يحتاج أن يستيقظ من خياله ليعيش الحقيقة والواقع، واقع الأشخاص والكلمات والأشياء". (Jean ص. 61)

5 - الأنماط الأصلية:

تتكون الحكايات من أنماط أصلية، تجمع بين الواقع والخيال: فكل طفل يحمل عند ميلاده في أعماقه صوراً ونماذج تشترك فيها البشرية، وتحدد من خلالها علاقاته بالعالم المحيط به.

الطفل يكون دائماً مستعداً لإثارة واستقبال أي شيء، والحكاية تلمس فيه ما نستطيع أن نسميه "عالمية الخيال". فهي تعتمد على رد الفعل القوي عند الإنسان، وتتناول مواضيع متغلغلة في الجذور، وهي مواضيع بدائية أصبحت أنماطاً أصلية للجنس البشري، فمثلاً نجد في البحث عن مأوى: البطن والمنزل، كثيراً ما يلعبان دوراً هاماً.

يجب إذن اختيار الحكايات التي تناسب مراحل نمو الطفل، والمشاكل النفسية التي يتعرض لها، والحكايات تكون حقيقية من حيث كونها رموزاً لأحداث أو مشاكل نفسية، فهي تخبرنا بما سنتعرض له من صعاب، والمجهود الذي يجب أن نبذله.

يجب أن نحسن اختيار الحكاية، كما قلنا، ولكن يجب أيضاً أن نحسن روايتها. كيف يمكن رواية حكاية لطفل؟

فن السرد القصصي:

- يجب ألا نشرح للطفل أبداً معنى الحكاية، ولكن يجب تركه يستخلص بنفسه النتائج.
- يجب تعديل الحكاية تبعاً لسؤال الطفل، وتبعاً لاحتياجاته، وكذلك تبعاً لما نلمسه من خوف أو سرور، أي تبعاً لاستجابته ورد فعله.
- إن الرواية الشفوية هي التي تناسب الطفل أكثر، فيجب وضع ذلك في الاعتبار.
- إن كل حكاية هي كما أشرنا من قبل: عبارة عن ما يسميه (يونج)، الأنماط الأصلية التي تمثل غرائز الإنسان الأساسية، والتي تصحب ميلاده: وبالنسبة للطفل، فكل حكاية هي قصة بحث أو نقص ما يمكن تعويضه من الناحية العاطفية والمادية والجسدية.

ولذلك كانت النهاية السعيدة ضرورية، فهي تعطي الطفل الأمل في التغلب على الصعاب وحل المشاكل التي تواجهه.

- إن الحكايات التي تروي للأطفال يبني الخيال فيها على علاقات سببية (نظام منطقي)، وتتبعية (نظام زمني).
- إن استعمال الكليشيهات، وأدوات التعبير، واللغة الدارجة، والأماكن المألوفة، والحكم والأمثال، والتعبيرات، والصياغة المنظومة، والصور المكررة، والعبارات القصيرة، والألفاظ السهلة، والموسيقى المختلفة، وكذلك استخدام التسلسل المتنامي، أو المتناقض، للتكرار الثنائي أو الثلاثي، والمتناقضات والتضاد، كل هذه العوامل تسهل عملية الفهم، وتشد الانتباه، وتعجب الأطفال.
- يجب ترك العنان لخيال الطفل، فالحكاية تكون مغامرة مشتركة، يعيد كل طفل اكتشافها وتأليفها في عالمه الخاص، ولكن نشير دائماً كما قال (جورج جان) من قبل: إن المبالغة في الخيال قد تفصل الطفل عن الواقع، لذلك يجب معرفة كيفية تنمية هذين الوجهين للإنسان، الواقع والخيال، ومعرفة متى يجب إيقاظه من أحلامه وخياله.
- كذلك يجب تبسيط الحكاية للأطفال الأصغر سناً، ونلاحظ توافق أذواق الأطفال، ونفس الاحتياجات (محاولة الهروب من الواقع) ونفس التلقائية ونفس المزاج (تفضيل الحيوانات والخرافة والحركة).

أما وقد اتفقنا على ضرورة أن نحسن اختيار وقص الحكاية للطفل، سنحاول إذن الآن تطبيق ذلك على حكاية ذات الرداء الأحمر، أكثر الحكايات شهرة، والتي تروى منذ قرون طويلة. هل حكاية ذات الرداء الأحمر حكاية تناسب الطفل؟ سنحاول الإجابة على هذا السؤال الذي أثار جدلاً، بعد ثلاث قراءات لهذه الحكاية: أولها عن وظيفة الحكاية النفسية، وثانيها التربوية، وثالثها الاجتماعية. ولكن قبل ذلك يجب أن نبرر اختيارنا لهذه الحكاية، ونبين أهميتها، وقيمتها، بتحليل رواياتها المختلفة.

ذات الرداء الأحمر

في التصنيف الدولي آرن -طمسون- تحمل حكاية ذات الرداء الأحمر رقم 333. وهو نص يأتي من الأدب الشفهي، و لم يوجد أبداً، كما يقول سوريانوه، قبل عام 1697 في الأدب المكتوب، وتوجد 35 رواية فرنسية لهذه الحكاية جمعها "بول دولارو Paul Delarue" والوثائق التي جمعها الفرنسيون تشمل ثلاثة أنواع:

- روايتين تشبهان كثيراً رواية بيرو التي عادت إلى الشفوية بعد انتشار كتب الأطفال وأدب الطفل.
- اثني عشر رواية تجمع بين الشفوية والكتابة، ففيها عناصر من كل واحدة.
- عشرين رواية شفوية لا تتشابه مع النص المكتوب، وحالياً كما يقول "دولارو": فإن الباحث لا يجد إلا حكايات تشبه الروايات المكتوبة، ويختلف الأمر بذلك عما كان عليه في نهاية القرن الماضي وبداية هذا القرن.

سنكتفي بدراسة روايتين مكتوبتين: رواية "بيرو" ورواية الإخوان "جريم Grimm " التي تشبه كثيراً رواية "بيرو" كما تبين دراسة مقارنة لهذين النصين: فهي تمثل نفس التفاصيل، نفس الإضافات الأدبية، نفس الأخطاء، ويقول "بول دولارو":

> "الأخوان جريم أخذا حكايتهما من سيدة من أصل فرنسي، تجمع في ذاكرتها التقاليد الألمانية والفرنسية".

إن التاريخ الأدبي لهذه الحكاية يبدأ إذن مع "بيرو"، الذي لم يكن يكتفي بمحاولة تسلية سامعيه، بل كان يريد إعطاء درس في الأخلاق.

فإن روايته الأصلية تنتهي بحكمة منظومة تقول:

> "لا نرى هنا إلا صبية صغار، خاصة فتيات صغار جميلات مؤدبات ولطيفات، يستمعن إلى كل الناس، ويسئن بذلك

> الاستماع، فليس غريباً إذن أن يأكلهن الذئب. وأقول "الذئب" لأنه ليست كل الذئاب متماثلة، لأن منهم، دون ضجيج أو عنف، وكلهم رقة وأدب، من يتبعون الفتيات الصغيرات في البيوت والطرقات، ولكن للأسف، من يعرف أن هؤلاء الذئاب الرقاق، هم أكثر الذئاب خطراً؟".

في حكاية "بيرو" كما يرويها، لا يقول أحد لذات الرداء الأحمر إن عليها ألا تتسكع في الطريق وتبتعد عن المنزل.

ويرى "بتلايم" أن "بيرو" يلجأ إلى المبالغة في التبسيط وينقصه الخيال:

> "إن ذات الرداء الأحمر تفقد كثيراً من سحرها، لأنه من الواضح أن الذئب في الحكاية ليس حيواناً مفترساً، ولكنه صورة لا تترك العنان لخيال المستمع. إن هذا التبسيط المبالغ فيه، بالإضافة لحكمة واضحة في النهاية، يجعل من هذه الحكاية التي كان من الممكن أن تكون حكاية خرافية، يجعل منها حكاية للتنبيه من الأخطار. تقول بوضوح كل شيء". (Bettelheim ص. 216)

يعتقد "بتلايم" أن خيال المستمع يستطيع أن يجد له معنى خاص به، وأنه إذا حددنا للطفل المعنى الذي يجب أن يجده، كان ذلك معناه أن نقلل بل نلغي كل قيمة للحكاية، وقد يكون للحكاية أكثر من معنى، والطفل وحده يستطيع أن يعرف المعنى الذي يريده في التو واللحظة. لا يجب أبداً أن نقول للطفل بطريقة تعليمية ما تعنيه الحكاية، بل يجب عليه أن يكتشف المعنى الخفي من تلقاء نفسه، يجب أن يشارك في عملية الخلق بدلاً من أن يتلقى تأثيراً معيناً.

وعلى العكس من حكاية "بيرو" فإن حكاية الأخوين "جريم" تنتهي نهاية سعيدة: يأتي صياد، ويجد الذئب، فيفتح بطنه، ويخرج الجدة وذات الرداء الأحمر اللتين لم يتم مضغهما، وتبدوان في صحة جيدة تماماً، مثل يونس في بطن الحوت. هذه النهاية تبدو متأثرة بالرواية الألمانية لحكاية أخرى وهي "المعزة والعنيزات الصغار".

حتى سنوات قريبة، كنا نعتقد أن "بيرو" يستخدم الأصل التقليدي الشفوي للحكاية

كأساس لكتابة قصة ذات الرداء الأحمر، ولكن أبحاث "دولارو" و"مارك سوريانو" أثبتت بصورة قاطعة أن "بيرو" كان يعرف هذه الرواية الشفوية التي كانت منتشرة في فرنسا انتشاراً واسعاً آنذاك.

الشفوية ⟵ الكتابة

بيرو ⟵ جريم (1812)، بعد نشر "بيرو" لحكايته بأكثر من قرن من الزمان.

من الروايات الشفوية العديدة، سنكتفي بدراسة رواية "دولارو" في كتابة "الحكاية الشعبية الفرنسية" التي ترجع إلى عام 1885 ورواية "أوليس روشون Ulysse Rouchon"، في كتابه "حكايات وأساطير من منطقة اللوار العليا"، وأخيراً رواية أخرى قصت في سبتمبر 1951، توجد في كتاب "شارل جوستان Charles Joisten"، "حكايات وأغاني فلكلورية لأعالي الألب".

من هذه الروايات الشفوية الثلاث، اثنتان تنتهيان بنهاية سعيدة، وواحدة فقط تنتهي بنهاية مأساوية، وتوجد تعديلات جذرية، فالحكاية الأدبية لـ"بيرو والأخوين جريم" استبعدت كل ما قد يثير المجتمع في هذا العصر أو يصدمه:

- لحم ودم الجدة الذي ذاقته الطفلة: إن هذه الفكرة التي تبدو بدائية قاسية، توجد في جميع الروايات الشعبية الشفوية تقريباً مع اختلاف في التفاصيل.

وبالتالي فإن الحيوان الأليف: القط والغراب الذي يخبر الطفلة عما تأكله قد استبعد أيضاً.

- إن النص الأدبي قد استبعد أيضاً خلع الطفلة لملابسها، أو الستربتيز، حيث تقوم الطفلة بخلع ملابسها قطعة قطعة، ثم تسأل الذئب أين تضعها.
- كذلك سؤال الطفلة للذئب عن جسده المغطي بالشعر، اعتقاداً منها أنه الجدة. قد بدا غير لائق لذلك تم حذفه.
- وأخيراً الاختيار بين طريقين (طريق الإبر وطريق الدبابيس) الذي اقترحه الذئب ثم استبعد من النص الأدبي، وسوف نعود لهذا الاختيار عند تحليلنا للحكاية، وسنكتفي حالياً ببعض الملاحظات.

هذه الروايات الخمس المكتوبة والشفوية بها عناصر مشتركة وبعض الاختلافات، سواء بالإضافة أو التعديل أو الحذف.

عناصر الحكاية:

1 – **البطلة**: طفلة صغيرة:

– اسمها ذات الرداء الأحمر.

– ليس لها اسم.

$أ_1$ – أرسلتها أمها إلى الجدة لتحمل إليها:

– زبد. – فطيرة.

– قطعة من الحلوى. – زجاجة خمر.

– لبن.

= إرسال/ رحيل.

$أ_2$ – ذهبت مع أمها إلى الغابة لجمع الحطب.

2 – **المقابلة مع الذئب:**

$أ_1$ – لم تكن تعرف ما هو الذئب، كانت تعتقد أنه كلب.

$أ_2$ – قابلت الذئب المفترس.

$أ_3$ – قابلت الذئب، ولكنها لم تكن تعرف أنه حيوان شرير.

= التنقل/ المقابلة.

$ب_1$ – قام الذئب بلفة كبيرة للوصول إلى منزل الجدة.

$ب_2$ – الإختيار بين طريقين، اقترحتهما الأم.

$ب_3$ – الاختيار بين طريقين، اقترحهما الذئب.

$ب_4$ – أخذ الذئب أقصر طريق.

ب$_5$ – طلب الذئب من الفتاة اللعب في الغابة حتى تستمع إلى غناء العصافير، وترى الورود الجميلة.

= سؤال/ إخبار.

3 – عند الجدة:

أ – وصل الذئب إلى منزل الجدة.

أ$_1$ – قتل الذئب الجدة ووضع لحمها في القدر ودمها في زجاج.

أ$_2$ – دخل الذئب والتهم الجدة.

أ$_3$ – قطع الذئب الطريق على الأم وأكلها.

أ$_4$ – ألقى الذئب بنفسه على الجدة والتهمها بسرعة لأنه لم يأكل منذ ثلاثة أيام.

ب– أخذ الذئب مكان الجدة.

ب$_1$ – دخل الذئب سرير الجدة.

ب$_2$ – كان الذئب مستلقياً في سرير الجدة.

ب$_3$ – ارتدى الذئب ملابس الجدة ورقد في سريرها وأنزل الستائر.

= خداع/ عمل شرير أو سيء.

جـ– وصول الطفلة.

جـ$_1$ – طلب منها الذئب أكل اللحم وشرب الخمر (لحم ودم الجدة)، ولكن قطة أخبرت الفتاة عما تأكله وتشربه.

جـ$_2$ – طلب منها الذئب أن ترقد بجانبه.

جـ$_3$ – خلعت ملابسها.

جـ$_4$ – سألت الذئب أين تضع كل قطعة من الملابس وأجابها إنه يجب حرقها.

جـ$_5$ – أحضرت ذات الرداء الأحمر طعاماً (مصنوعاً من الدم)، طلب منها الذئب أن تطهيه، ولكن الغربان صاحت "دم جدتك".

جـ$_6$ – الطفلة تشعر بالجوع والعطش والذئب يعطيها الأكل والشرب ولكنه لحم ودم الجدة–القطة تحت المائدة تخبرها بذلك، ولكن الذئب يتهمها بالكذب.

جـ$_7$ – يختبئ الذئب في السرير تحت الأغطية.

د– دهشة الطفلة.

د$_1$ – الطفلة مندهشة من وجود الباب مفتوحاً.

د$_2$ – الطفلة مندهشة من مظهر الذئب الغريب.

د$_3$ – الطفلة مندهشة من منظر الجدة في ملابس النوم.

د$_4$ – ذات الرداء الأحمر مندهشة من الجسد المغطى بالشعر، ومن الأظافر، ومن الأكتاف، والأنف، والفم، والأذن، ومن أجزاء الجسم الأخرى.

هـ– النهاية السعيدة.

هـ$_1$ – هروب الطفلة وموت الذئب.

هـ$_2$ – طلبت الفتاة الخروج لقضاء حاجة.

هـ$_3$ – خرجت الفتاة مربوطة بحبل ولكنها تخلصت منه وعادت إلى منزلها.

هـ$_4$ – أنقذ الصيادون ذات الرداء الأحمر، وقتلوا الذئب.

هـ$_5$ – جرى الذئب وراء الفتاة ولكنه لم يستطع تسلق الشجرة.

= هروب.

و– ابتلع الذئب ذات الرداء الأحمر ونام، ولكن صياداً فتح بطنه بالمقص، وأخرج الفتاة والجدة وملأ البطن بحجارة كبيرة جعلت الذئب يسقط قتيلاً عندما أراد القيام والهرب.

ز– نهاية مأساوية أو غير سعيدة:

ز$_1$ – قفز الذئب على ذات الرداء الأحمر وأكلها.

ز$_2$ – أكل الذئب الأم والطفلة وأصبح سيد المنزل.

بعد تحليل عناصر الحكاية في رواياتها المختلفة، يبقى لنا أن نعرف إذا كانت الحكاية

الشعبية الشفوية من الممكن أن تحكي للطفل مثل الحكاية المكتوبة، هل تفي الحكايات الحديثة للطفل باحتياجاته؟ سنترك الإجابة على هذه الاسئلة بعد دراسة حكاية ذات الرداء الأحمر، ونكتفي هنا ببيان الفرق بين الحكاية الشفوية والمكتوبة:

	الحكاية المكتوبة (الأدبية)	الحكاية الشفوية (الشعبية)
الراسل:	عمل فردي مكتوب.	عمل جماعي شفوي.
	له مؤلف.	ليس له مؤلف.
	الراوي هو المؤلف.	الراوي مجرد ناقل.
النهاية:	عادة تكون سعيدة.	غالباً ما تكون مأساوية.
الأسلوب:	أدبي.	شفوي (الصوت–الحركة).
المستقبل:	الطفل.	البالغ.
الوظيفة:	تكون تعليمية أو تربوية أو لمجرد التسلية والإمتاع.	

من الملاحظات، سننتقلل الآن إلى التحليل والدراسة من خلال ثلاث قراءات للحكاية: نفسية، وتربوية، واجتماعية، وثقافية.

التحليل النفسي والتربوي للحكاية

وجد التحليل النفسي في هذه العلاقة الفريدة بين الطفل والحكايات مادة غنية للدراسة والتأمل، ولقد أثبت "بتلايم" في كتابه "التحليل النفسي للحكايات الخرافية" الذي أشرنا إليه من قبل، أن الحكاية تمثل على المستوى الخيالي عدداً من الاختيارات التي تسمح للطفل بالتغلب على الصعاب التي يقابلها، والتي تكمن في اللاشعور، وذلك معتمداً على عدد من الأمثلة والحكايات تختلف عن أي شكل أدبي آخر، فهي توجه الطفل إلى البحث عن ذاته، وتعطيه الفرصة أن يفهم نفسه، ويفهم العالم المعقد الذي يحيط به. والحكايات بالنسبة لبتلايم، تثرى الحياة الداخلية للطفل، وتحدثه عن مشاكله، وتخبره بالحلول المناسبة للمشاكل النفسية المعقدة.

إن الحكايات في شكلها وبنيتها تقدم للطفل صوراً تتفق مع أحلام اليقظة، وتساعده على أن يحسن توجيه حياته.

ولقد اعترف الشاعر شيلر، بأنه وجد في الحكايات التي قصت عليه وهو طفل معنى أعمق بكثير من الحقائق التي علمتها له تجارب الحياة.

ما هي إذن أهمية حكاية ذات الرداء الأحمر في ضوء التفسير النفسي؟ بالنسبة لبتلايم، هذه الحكاية تحدثنا عن المشاعر الإنسانية، عن العدوانية، وعن الرغبات الجنسية لمرحلة المراهقة. ويرى بتلايم في اللون الأحمر لرداء الطفلة رمزاً جنسياً، فاللون الأحمر يرمز إلى الانفعالات العنيفة، وخاصة التي ترتبط بالجنس، ويضيف بتلايم إن غطاء الرأس الأحمر الذي قدمته الجدة للفتاة يمكن أن نعتبره رمزاً للنضوج الجنسي المبكر.

في حين أن بول دولارو، لا يرى في هذا اللون إلا عاملاً ثانوياً أضافه بيرو في روايته، ولا يوجد إلا في الروايات الأخرى التي تأثرت به.

غطاء رأس أخضر، أو لباس أبيض، أو حذاء أحمر... كل هذه الأشياء أو التفاصيل التي

تتعلق بملابس البطل لها صفة ثانوية في النص، ويقول دولارو: "ومن الخطأ البحث عن معنى رمزي لهذا الرداء الأحمر الذي تلبسه البطلة". (Delarue ص. 219)

ويرى بتلايم في ذات الرداء الأحمر "جميع الصفات التي يتحلى بها الطفل، الذي يناضل مع مشاكل المراهقة التي لم يستعد لها بعد من الناحية العاطفية." (Delarue ص. 282)

إنه طفل يواجه تجربة، ولا يستطيع أن يتحكم في التناقضات التي يشعر بها، فهو موزع بين رغبة شعورية بأن يفعل ما يجب عليه أن يفعله (لا يتأخر في الغابة، لا يتحدث مع الغرباء، لا يخالف تعاليم الأم)، ورغبة أخرى لا شعورية أن يتخلص من الجدة (يجيب على أسئلة الذئب، يعطيه معلومات، وتفاصيل، تسمح له بأن يجد منزل الجدة ويفترسها).

إن الجدة سيدة ناضجة عاقلة، تستطيع أن تواجه الذئب، ويجب أن تكون ذات فائدة للطفل، أن تحميه، وإذا لم تستطع ذلك، إذا لم تكن قادرة على مواجهة الذئب، يجب أن تواجه نفس مصير الطفلة، يجب أن يبتلعها الذئب.

إن الخطر الذي يهدد الطفلة هو هذه الرغبة الجنسية التي بدأت تشعر بها، وهي لم تنضج بعد من الناحية العاطفية.

أما المنزلان، منزل ذات الرداء الأحمر حيث تشعر بالأمان والحماية، ومنزل الجدة الموجود في الغابة، حيث تشعر باليأس والقلق، نتيجة لمقابلة الذئب، "هما في الواقع مكان واحد تشعر به بطريقة مختلفة، بسبب حدوث تغيير في الوضع النفسي". (Bettelheim ص. 218)

ويرى بتلايم في الذئب الذكر الذي يغري الفتاة ويمثل "جميع الاتجاهات العدوانية للمجتمع، والحيوانية التي تتحرك داخلنا". (ص.221) ومن الطبيعي أن يفترس ليأكل ويشبع، ومن الطبيعي أيضاً أن يقتله الإنسان ليحمي نفسه.

الأم والجدة لا تفعلان شيئاً، فهما سلبيتان لا تستطيعان حماية الطفلة من الخطر الذي يهددها، في حين أن الصياد الذي يمثل الأب والقوة ينقذ الطفلة، ويعاقب الذئب الشرير، فالأب إذن موجود ولكن بشكل خفي.

وقد يسأل طفل لماذا لم يلتهم الذئب الطفلة في اللحظة التي قابلها فيها في الغابة؟ إن بيرو يعطي تفسيراً منطقياً لذلك: لأنه كان خائفاً من الرجال الذين يجمعون الحطب في الغابة،

ولكن جريم يجد تفسيراً آخر ويقول: إن ذلك يرجع إلى طمع الذئب، فهو يريد أن يفترس الفتاة، وكذلك الجدة، ولكن بتلايم يرفض هذا التفسير الذي لا سند له فيقول: "كان الذئب يستطيع أن يأكل الفتاة في الحال، ثم يذهب إلى الجدة ليفترسها بعد ذلك". (ص. 223) وهو يعطي تفسيراً مختلفاً: بعد اختفاء الجدة، وبعد أن يلتهمها الذئب، يستطيع أن يعاشر الفتاة ثم يفترسها، فهو يريد أولاً أن يكون معها في الفراش، ويخضعها لرغباته، ثم يلتهمها بعد هذه العلاقة الجنسية.

"إن ذات الرداء الأحمر تظهر على السطح العنصر الداخلي للطفل الذي يتعدى مرحلة الطفولة إلى المراهقة، إن الذئب يجسد الشر في داخل الطفل الذي يرفض أوامر الوالدين ويسمح لنفسه بتجارب جنسية". (Bettelheim، ص. 225)

إن حكاية ذات الرداء الأحمر في جميع الروايات، هي حكاية فتاة صغيرة بريئة، خدعها ذئب شرير، ولكن تختلف الرواية المكتوبة عن الرواية الشفوية، فتكون الحكاية أحياناً هي علاقة بين ذكر وأنثى، أي الفتاة والذئب، وتكون أحياناً أخرى هي علاقة بين أم وجدة وفتاة صغيرة.

بين أم ترسلها لإكمال مهمة، وأخرى تستقبلها، نجد خيط الرواية يمتد، ويتحدد بمقابلة الذئب، والحكاية تزدوج فيها الأحداث والشخصيات. فالحكاية هي رحلة بين منزلين: منزل الأم، ومنزل الجدة، وتبدأ القصة بالمهمة المكلفة بها الفتاة، وهي توصيل الحلوى والشراب إلى الجدة المريضة، وبين المنزلين أي بين الأم الأولى والثانية تقابل الفتاة الذئب. ونجد أن الذئب والجدة يتبادلان المواقع: فالجدة في بطن الذئب، والذئب في سرير الجدة، وهما أيضاً يلتقيان في مكان واحد، وهو منزل الجدة.

ما هي إذن الصلة بين الاثنين؟

هذا الإلتقاء المكاني هل هو رمز لتطابق الشخصيتين؟ إن الجدة اعتقدت أن الذئب هو الطفلة، كما اعتقدت الطفلة بدورها أن الذئب هو الجدة، على جانبي الباب خدعت المرأتان: إحداهما خدعها الذئب من الخارج، والأخرى خدعها الذئب الذي بالداخل. والاثنتان تعجل كل واحدة منهما بنهاية الأخرى، الجدة بسماحها للذئب بالدخول، والطفلة بالحديث معه في الغابة وإخباره بمكان الجدة. هذا الازدواج يؤدي إلى الخلط بين

الذئب والجدة من ناحية أخرى. على باب الجدة يكرر الذئب والطفلة نفس العبارات، فهل يعني هذا أيضاً تطابق الشخصيتين، خاصة وأن الطفلة في الروايات الشفوية تكون كالحيوان المفترس وتأكل لحم الجدة وتشرب دمها؟

هذا الطفل الذئب وهذا الذئب الجدة (في السرير) أو الذئب الطفل (على باب المنزل) هذه الازدواجية تجعل من عملية الالتهام عملية معقدة بين الآكل والمأكول.

	الآكـــل	المأكـــول
الذئب (1)	في دور الطفلة (على الباب)	الجدة والعجوز
الذئب (2)	في دور الجدة وفي سريرها	الطفــــــــل

الذئب في دور الطفل يأكل الجدة (وهذا يقربنا من الروايات الشفوية، حيث تأكل ذات الرداء الأحمر لحم الجدة وتشرب دمها)، والذئب في دور الجدة يأكل الطفلة (وهذا ما ترفضه بعض الروايات الشفوية ويصلحه الأخوان جريم، حيث يقوم الصياد بإنقاذ الطفلة والجدة وإخراجهما من بطن الذئب).

إن الحكاية أيضاً تحذر الطفل وتتضمن شيئاً من الحكمة، فالطفلة لم تكن تعرف (على عكس المستمعين للحكاية) أنه من الخطر التحدث إلى الذئب في الطريق، وفي رواية بيرو عندما شعرت بالخوف من صوت الذئب وهي واقفة أمام باب المنزل، فسرت هذا بسبب مرض الجدة، ولم تفطن إلى أنه نفس الصوت الذي سمعته من قبل في الغابة، ومع ذلك اعتقدت أنه ليس صوت الذئب ولكنه صوت الجدة المريضة. ثم بعد ذلك جاءها التحذير الثاني: ليس الصوت فقط الذي تغير، ولكنها الأيدي الكبيرة، والأرجل والأذنان والعينان، ومع ذلك لم تتنبه إلى هذه الجدة -الذئب- ولم تذهب أبعد من الدهشة. اندهشت من الضخامة: هل لضخامة كل شيء بالنسبة للجدة، التي تعرفها وتزورها (فهي تعرف منزلها. وفي رواية بيرو هي التي قدمت لها هذا الرداء الأحمر الذي تلبسه) أم لضخامته بالنسبة لها كطفلة صغيرة؟ لقد رأت إذن الجدة من قبل، كما رأت الذئب في الغابة من قبل، فكان عليها أن تكون أكثر حذراً وحرصاً.

ما هي الرسالة التي تنقلها الحكاية إذن إلى المستمعين نتيجة لهذه التجربة؟ سيكون الطفل

قادراً أن يتخذ قراره وحده، وسيظهر في المستقبل حكمته وعقله في مواجهة الأخطار التي قد يتعرض لها نتيجة لرغباته "وهي حكمة لا يملكها إلا الشخص الذي ولد مرتان" (ص. 233) كما يقول بتلايم.

إن الأخوان جريم ينهيان روايتهما بحكمة "أما بالنسبة لذات الرداء الأحمر، فقد أقسمت قائلة: لن تتركي أبداً طوال حياتك الطريق للذهاب إلى الغاية، عندما تكون أمك قد حذرتك من ذلك".

يقول بتلايم إن الطفل لن يخيفه أبداً الذئب بعد ذلك، ويضيف "نتيجة لهذه التجربة الصعبة التي عاشتها ذات الرداء الأحمر، ستكون قادرة على التحكم في رغباتها الجنسية بطريقة أكثر نضجاً، وبموافقة والدتها". (ص. 230)

إن الدور الذي يلعبه الطعام في علم نفس الطفل (كالهضم والإخراج) يجب أن نأخذه في الاعتبار:

إن الكاتب الفرنسي ربليه Rabelais قد جعل من شخصياته جرنجوزيـه Grand gousier وجورد جونتياه Gargantua وبنتجرويل Pantagruel بطون، ونحن نجد دائماً في الحكايات ذكراً للمطبخ والطعام بأنواعه، اللحوم والحلوى إلى آخره... أي ذكر للبطن (مثل حكاية المعيز والذئب، وحكاية ذات الرداء الأحمر برواياتها المختلفة).

هذا البطن هل هو للهضم، أم للحماية، أم أنه للخلق والميلاد؟ إن ذات الرداء الأحمر تخرج من بطن الذئب بعملية قيصرية (يفتح الصياد بطن الذئب بمقص) وفي هذا إشارة إلى الحمل والميلاد، ويربط الطفل بين الصورتين في اللاشعور، ولا تجعل الحكاية الذئب يموت عند فتح الصياد لبطنه بالمقص ليخلص الطفلة، وذلك كما يقول بتلايم: لأنه "إذا مات الذئب عند إجراء القيصرية، قد يعتقد الأطفال أنهم يقتلون أمهاتهم عند خروجهم من جسدها".

وذات الرداء الأحمر والجدة لا تموتان في بطن الذئب، ولكن تولدان مثل يونس الذي لم يمت أيضاً في بطن الحوت، إن هذه الإقامة داخل البطن تعني ميلاداً جديداً في صورة أفضل...

"إن حكايات مثل ذات الرداء الأحمر -تجعل الطفل يفهم- على الأقل على المستوى الإدراكي، إن التجارب وحدها توقظ داخلنا مشاعر مماثلة قد لا نستطيع أن نواجهها،

ولكن بمجرد التحكم فيها لا يخيفنا الذئب أبداً".(Bettelheim ص. 230)

نظرية بتلايم هذه نقدها الكثير من الكتاب، ومنهم جورج جان Georges Jean، الذي يشير إلى الطابع الساذج، وغير الواقعي لهذه النظرية، التي "تبدو أنها تجهل أنه بالرغم من الصراع المليء بالمخاطر الذي قد يواجهونه، فإن عدداً كبيراً من الأطفال لن يعرفوا سوى البؤس والبطالة والقلق".(jean ص.117)

أما بوليت لوكو في كتابها "الطفل والحكاية من الواقع إلى الخيال" فهي ترى أن ذات الرداء الأحمر "هي حكاية مخيفة، ويجب أن نلغيها كلياً من حكايات الأطفال، بالرغم من بنائها الجيد وسحر تعبيراتها".(Lequeuxص.212)

فهي حكاية للتحذير، ولكنها ترتبط بالرموز الجنسية: والطفل يجب أن لا يبتعد عن طريقه، أي يجب ألا يكسر قدر السمن، بمعنى ألا يتحين أي فرصة يفقد فيها عذريته، إن الجدة التي تتحول إلى ذئب مفترس قد تمثل الآباء المتسلطين".

إن الروايات التي لها نهاية مأساوية تخيف الأطفال، وتحذرهم من الأخطار: لا تذهب إلى الغابة وحيداً، لا تتحدث إلى الغرباء... وهذا ضروري كما تقول لوكو، ولكن قد يؤذي ذلك حساسية بعض الأطفال.

هل يجب إذن أن نرغم الطفل على التصرف بعقل بإخافته بدلاً من جعله يطمئن؟ هل يجب أن نجد طريقة غير واقعية تحقق رغباته، وتزيل القلق من نفسه. إن الأطفال في يومنا هذا لا يجدون الأمان، فهم مبعدون، منعزلون. يجب إذن أن نعطيهم صوراً لأبطال يغامرون وحدهم، يعرفون القلق والفراق، ولا يتعلقون دائماً بذيول أمهاتهم، يثقون في أنفسهم، وتكون لهم حياة مستقلة. وقد يساعدهم شخص أو شيء ما: قد تساعدهم شجرة، حيوان، الطبيعة كما في الحكايات فيحسون بالأمان. ويقول بتلايم:

> "اليوم أكثر من قبل يحتاج الطفل أن يطمئن عن طريق شخص
> يكون قادراً بالرغم من عزلته على أن يوفر له علاقات غنية مع
> العالم الذي يحيط به". (Bettelheim ص.23)

إن لهذه الحكاية أهمية أخرى، فهي حكاية مسلية تعجب الأطفال بتعبيراتها وألفاظها الفنية، والعبارات التي تتكرر ويحفظها الطفل.

- تك تك.
- شدي الحبل والباب يفتح.

وكذلك تكرار الأسئلة عند خلع الفتاة لملابسها، يكرر نفس السؤال: أين أضع هذه؟ فيجيب الذئب بنفس الإجابة: اقذفيه في النار يا طفلتي، فلن تحتاجي إليه، وكذلك الحوار الأخير بين الذئب والفتاة التي تبدو مندهشة من ذراع الذئب الكبير وعينيه وأذنيه ويديه، والموجود في كل الروايات، حتى الإجابة الأخيرة للذئب عند سؤال الطفلة عن حجم فمه الكبير... "ده علشان آكلك...".

يجب كما أشرنا من قبل أن نحذف كل ما هو قاس أو وحشي كلحم ودم الجدة الذي تأكله الطفلة، وكذلك خلع الطفلة لملابسها، عند رواية هذه الحكاية للأطفال..

يبقى عامل هام استبعد في الروايات المكتوبة، وبعض الروايات الشفوية، وهو عامل الاختيار بين الطريقين الذين اقترحهما الذئب. إنها لعبة تعجب الطفل وتسليه، ولكنها تعني أيضاً تقاطع الطرق الذي يلعب دوراً هاماً في الجانب الخيالي للحكايات، وهو عامل نجده في كثير من روايات الحكاية الشفوية.

يسأل الذئب الفتاة: أي طريق تسلكينه؟ طريق الدبابيس أم طريق الإبر (وأحياناً الأشواك)؟ إن هذين الطريقين ليس لهما اسم عند بيرو، ولا نجدهما عند الأخوان جريم، لماذا؟ ويجيب دولارو: "لسذاجة ذلك وغرابته".(ص.382)

إن هذا الاختيار بين طريقين موجود بكثرة في العبارات والألعاب المخصصة للطفل: (على الطفل أن يختار بين شيئين.. بين طريقين...) فكيف يبدو ذلك كما يقول دولارو ساذجاً وغريباً؟"

إن هذا الاختيار بين شيئين قريبين بعضهما ببعض (الإبر والدبابيس) اللذان يدخلان في عالم المرأة في التطريز والحياكة، نجدهما في عبارة ولعبة مسلية للأطفال في فرنسا، حيث نقوم بحك الرقبة ثم نقول:

إبـــــره	أشكك بيهـــا
دبـــوس	أقرصك بيـــه
كبشـــــه	أمسكك بيها

ولكن ما هو المعنى الرمزي الذي نجده في هذا الاختيار بين طريقين، برنادت بريكو Bernadette Bricout في دراسة لها بعنوان "طريقا ذات الرداء الأحمر"، تجد في هذا الاختيار عاملاً واقعياً (أشغال الإبرة والتطريز)، وعاملاً للتسلية (زينة الجميلة التي تكون "مشدودة على أربع دبابيس"، **وهو تعبير يوافق ما نقوله بالعربية** "على سنجة عشرة").

وتضيف بريكو "قد نتساءل إذا كان الذئب لا يقترح على البطلة طريقاً جيداً وآخر سيئاً، طريق مسموح به وآخر ممنوع".(ص.52)

ولقد ذهبت بريكو أبعد من ذلك في تفسيرها، ورأت في هذا السؤال دعوة إلى الزواج. هل تريد أن تكوني زوجتي؟ وذلك لأن الطفلة تلبس كل ما يتعلق بملابس الزفاف، مثل غطاء الرأس، وتحمل قدر الزبد إلى جدتها الذي يكون عادة في بعض المناطق الريفية هدية الزواج، وكذلك تحمل الفطيرة أو الحلوى التي تؤكل في هذه المناسبة: تك تك من على الباب؟ في هذا السؤال كما تقول بريكو: "يجد الريفي صدى لتقليد يسبق دخول العروسة عش الزوجية".(ص.53)

وهذا التعليق نقرأ عنه في كتاب أ.كارنس E. Carrance حيث يقول:

"الأب الذي يصحب ابنته يقرع الباب المقفول، ويسأله صوت من الداخل: من بالباب؟ وعلى العروسة أن تقرع الباب ثلاث مرات وفي المرة الثالثة يفتح الباب".

- "مين بيخبط على بابي؟ أجبنى أيها الطفل المخلص".(carrance ص. [485 – 486])

- إن إلغاء هذه العبارة وهذا السؤال المتعلق بالاختيار بين طريقين، حتى لا نركز على الناحية الجنسية، وحتى لو كان ذلك بطريقة غير مباشرة، يبدو لنا سخيفاً. إن الطفل لا يصل بفكره إلى هذا المعنى أبداً، وحتى الأشخاص البالغين قد لا يدركون ذلك، ولكن لمارك سوريانوه رأي آخر لإلغاء هذا الاختيار فيقول:

> "نستطيع حقيقة أن نقدم على إلغاء طريق الإبر وطريق الدبابس، ولكن إذا نظرنا للأمر عن قرب، نجد أن للراوي حقاً في إلغائهم، لأنه لو احتفظ بهذه العبارات الغامضة قد تفقد هذه الحكاية الكلاسيكية توازنها، لغرابة هذه العبارة، ووجودها في عمل أدبي واضح وبسيط".(soriano ص.160)

هذا السبب يبدو لنا غير ذي أهمية، ونحن مع استخدام هذه العبارات، ولكن حرية الاختيار في الحقيقة تبدو وهمية، لأنه مهما كان الطريق الذي سيسلكه الذئب، فإنه سيصل أولاً وقبل وصول الطفلة.

وهناك نقد آخر مختلف موجه لنظرية بتلايم يبديه جان بيرو Jean Perrot في كتابه "مع بتلايم وضده":

> "إن التحليل النفسي لـ بتلايم لا يشمل العامل الاقتصادي والسياسي. إن نموذج التطور النفسي الذي تحاول هذه النظرية استنباطه من الحكاية يشير إلى أشخاص عالميين موجودين في كل المجتمعات والحضارات".(ص.51)

وبتلايم نفسه يعترف أنه لا يهتم في كتابة إلا بالتحليل النفسي للحكايات، ويضيف إن كتاباً آخر يمكنه دراسة ما تضيفه الحكايات في التربية الفكرية للطفل، وهو شيء لم يتعرض له إلا سريعاً.

إن الحكاية في كل البلاد تعكس النظام الاجتماعي السائد والطبقات المختلفة: ما هو إذن المضمون الاجتماعي لحكاية ذات الرداء الأحمر؟

هذا ما سنحاول في الفصل القادم الإجابة عليه من خلال كتاب جاك زيب Jack Zipes "الحكايات وفن الإنقلاب".

المضمون الاجتماعي لحكاية ذات الرداء الأحمر

ساهم أكثر كتاب الحكايات شهرة أمثال بيرو والأخوان جريم وأندرسون Andersen والذين جاءوا بعدهم في تعريفنا لهذا التراث الأدبي، ولكن باستخدامه لنقد ثقافة عالمهم ومجتمعهم.

ويرى زيب أن بيرو مسئول عن "البرجوازية" الأدبية للحكاية الشفوية التقليدية، "إنه هو الذي فتح الطريق لأدب أطفال، من أهدافه التعريف بوسائل وطرق تربيتهم".

وفي الواقع فإن بيرو جمع بين العوامل التقليدية والأدبية، ليعطي لحكاياته شكلا فريداً، ويترجم نظريته البرجوازية للعلاقات الإنسانية، في كل واحدة من حكاياته نجد أدلة على تحويل الهدف من الحكاية، فهو كما يقول زيب: يعدل من الرواية التقليدية الشعبية، ويحولها من طبقة الفلاحين التي ينتمي إليها إلى الصفوة من طبقة البرجوازيين والأرستقراطيين. وكان لذلك آثاره على نظرة الطفل للأمور من حوله وعلى دوره الاجتماعي والعادات والاعتبارات السياسية.

ونستطيع أن نرى ذلك بوضوح في حكاية ذات الرداء الأحمر، فهي واحدة من الحكايات التي ينطبق عليها ذلك كما عرفنا من قبل، فإن هذه الحكاية وجدت منذ زمن بعيد في التراث الفرنسي، ولم يتوقف سردها منذ القرون الوسطى، وكانت لها شعبية كبيرة بين القرن الخامس عشر والسابع عشر الميلادي، (وهي فترة انتشرت فيها المعتقدات التي تتعلق بالذئب).

وقام بيرو بتعديل وتحوير هذه الحكاية الشعبية حتى يساير أذواق الطبقة العليا من المجتمع، ولكن ذلك أثر على معنى وهدف هذه الحكاية التحذيرية:

> "إن الريفية الصغيرة التي كانت في الرواية التقليدية تتصرف وحدها،
> وتتصف بالشجاعة والمبادرة، تحولت إلى نموذج لبرجوازية صغيرة
> ساذجة مدانة، وذلك حتى لا نقول غبية".(ص.3)

في الرواية الشعبية تتصرف الفتاة الصغيرة كأي فلاحة من هذا العصر، تنظر إلى كل ما يتعلق بالجسد وبالجنس بطريقة طبيعية.

في حين أنها عند بيرو تعاقب لأنها لم تتحكم في ميولها الطبيعية، إن الإدانة والاتهام لا يشار إليها أبداً في الحكاية التقليدية، عند شرب الفتاة لدم الجدة، وأكلها للحمها، تقوم بطقوس تعكس التقاليد الفرنسية ومعتقدات قديمة، فهذا يدل على الوصول إلى سن المراهقة، وبداية الاندماج في المجتمع في بعض الأقاليم الفرنسية (انظر كتاب فان جنب Van Gennep الذي أشرنا إليه من قبل) وبهذه الطريقة تثبت الفتاة أنها أصبحت امرأة ناضجة قوية تستطيع أن تحل محل الجدة العجوز، وهي بذلك تصبح امرأة مستعدة للاندماج في المجتمع بوعي وإدراك كاملين، وحين تترك نفسها للذئب فإن ذات الرداء الأحمر ترى "الوجه الحيواني لشخصيتها تعبر الحاجز الذي يفصل بين الحضارة والبربرية".(ص. Zipes 47)

ولقد استبعد بيرو إذن، ولديه في ذلك كل الحق كما أشرنا من قبل، استبعد واحداً من الطقوس الرمزية التي تعبر عنها الحكاية الشعبية التقليدية الأصلية.

على الفتاة أن تطيع والدتها، مثل جميع الأطفال البرجوازيين المهذبين، وأن ترفض محاولات الذئب إذا لم تكن تريد العقاب.

إن الحكاية الشفوية لا تشير بالحاجة إلى رفع مكانة البطل وجعله ملكاً حتى تزيد من أهمية مغامراته كما يفعل كثيراً بيرو في حكاياته.

إن بيرو الذي يدعي أنه يقوم بتربية بطلاته، كان ينظر إلى المرأة نظرة محدودة، كانت السيدة المتحضرة المثالية بالنسبة له تنتمي إلى الطبقة العليا، وهي جميلة، مهذبة نشيطة، تستطيع التحكم في تصرفاتها حتى لا تعاقب مثل ذات الرداء الأحمر.

إن الفتاة في رأيه يجب أن تبقى سلبية، حتى وصول الرجل الذي يوافق على الزواج منها ويعرف مزاياها: "يجب أن تكتم مشاعرها وغرائزها وتحولها إلى عبارات وألفاظ مناسبة، إلى حركات مهذبة، إلى ملابس أنيقة، وإذا سمح لها بالتعبير فذلك للتعبير عن خضوعها فقط". (ص. Zipes 41)

تلك هي صورة ذات الرداء الأحمر، الفتاة البرجوازية المهذبة في القرن السادس عشر، والسابع عشر الميلادي، وسنحاول الآن معرفة كيف حاول الكتاب المعاصرون جعل هذه

الحكاية أكثر تحرراً، وتحويل المضمون الحضاري. ما هي إذن صورة ذات الرداء الأحمر في القرن العشرين؟.

نشرت أربعة سيدات من حركة تحرير المرأة في ليفربول حكايات خرافية لنقد القيم الموجودة في الحكاية التقليدية، وهن يؤكدن أن الحكايات سياسية، لأنها تساعد على تشكيل القيم عند الأطفال، وتعلمهم قبول الدور الذي يفرضه عليهم المجتمع، إن السيطرة والخضوع، يمثلان أساس جميع العلاقات. لذلك كتبن كرد فعل لهذه الحكايات مجموعة من القصص من بينها ذات الرداء الأحمر.

> "في حكاية ذات الرداء الأحمر، الديكور هو مدينة بيوتها خشبية كمدن شمال أوروبا، والفتاة الصغيرة خجولة، وتتعلم كيف تتغلب على خوفها من الغابة حتى تحمي جدتها من الذئب الذي تقتله وحدها، ويستعمل فراء الذئب في صنع بطانة لمعطف ذات الرداء الأحمر، التي تقول لها جدتها: كل مرة تقابلين فيها طفلاً آخر خجولاً ويخاف، أعطيه المعطف وأنتما تلعبان معاً في الغابة، وعندئذ سيصبح شجاعاً مثلك. ومنذ ذلك الحين وذات الرداء الأحمر تتوغل أكثر فأكثر في الغابة".(ص 229 – 230 Zipes)

تحولت الفتاة من السلبية والضعف والخوف إلى الإيجابية، والشجاعة والقوة، وهي فوق ذلك، تساعد أيضاً الأطفال الآخرين، والغابة التي يخشى دخولها أصبحت مكاناً للاكتشاف، من الممكن أن تتجول فيه دون خوف.

وفي رواية للحكاية كتبتها كاترين ستور Catherine Storr بنفس الاسم، نرى فتاة صغيرة مستقلة وشجاعة، حاول الذئب السخيف أن يأكلها، ولكنها خدعته، ويحاول الذئب استعمال القصة القديمة لذات الرداء الأحمر، وسلوك نفس المسلك، ولكنه لا يتمكن من التغلب على الفتاة التي تكون أكثر منه مكراً وتنتصر عليه.

أما ماكس فاندر جرين Max Wonder Grin، فهو يعيد كتابة الحكاية، ليعلق على الأحكام المسبقة، فالفتاة أبعدت من المجتمع بسبب لون ردائها الأحمر الذي يذكر الناس بالمشاعر العدائية للسامية، وللشيوعية التي كانت موجودة في ألمانيا في وقت من الأوقات،

ونرى كيف حور كلية الهدف من الحكاية وغير مفهوم هذه الحكاية التي تحكى للطفل صانعاً منها نصاً سياسياً.

وكذلك أعاد تومي أنجرير Tomi Ungerer كتابة ذات الرداء الأحمر التي سماها "حكاية لا تنسى"، حيث يظهر حبه للملكية ومكره. فالذئب يرتدي زي البارون التقليدي، وهو يختلف كثيراً عن تلك الحكاية الشعبية، والجدة قاسية لحوحة تضرب الطفلة، وتحاول الفتاة تأجيل زيارتها، وتقطف ثمار التوت في الطريق، وتقبل عرض الذئب بالذهاب معه إلى قصره، حيث يقنعها بأن والديها وجدتها يستطيعون أن يعتنوا بأنفسهم، ويتزوجها، ويعيشوا سعداء وينجبا أطفالاً كثيرين.

وهنا نرى ذات الرداء الأحمر في القرن العشرين مستقلة لا تحتاج إلى والديها، وتأخذ وحدها قرار الزواج من الذئب، وهذه الرواية كما يقول زيب تستخدم "السخرية لتحطيم المحرمات الجنسية للحكاية الشفوية". إن مقابلة الذئب تسمح إذن للطفل بالنضوج ومعرفة علاقة جنسية فهو يقترف المحذور.

وفي كل هذه الحكايات، تبدو الحياة صراعاً دائماً، والبطل الصغير المغلوب على أمره يجد ذاته، ويساعد الآخرين، ويتعلم استخدام قدراته وقوته الجسمية والعقلية ليتخلص من المخلوقات الأخرى التي تشكل له خطراً ما، أو تستطيع أن تضره.

وكتبت حكايات أخرى للدفاع عن الذئب مثل حكاية أرينج فيتشر Iring Fetcher، وحكاية فيليب دوما Philippe Dumas بوريس موسار Boris Moissard، ذات الرداء الأزرق الغامق.

إن رواية فيتشر تعطينا تفسيراً أكثر سخرية، إن الأب يقتل الذئب، لارتباطه بصداقة مع أخ الطفلة الذي يكرهه الأب. أما حكاية دوما وموسار فمختلفة، ولكن مليئة بالسخرية أيضاً: إن الفتاة تخلص ابن عم الذئب من حديقة الحيوان الموجودة في حديقة النباتات بباريس لأنها تريد أن تعيش معه من جديد حكاية ذات الرداء الأحمر وتصبح نجمة في المجتمع الباريسي. والذئب حكيم: حذر يهرب إلى سيبيريا ويحذر شباب الذئاب من أخطار "الحضارة" في فرنسا.

هذا الانقلاب للحكاية التقليدية، وهذا التحريف في المعنى، هو العنصر الأساسي لمجموعة

قصص دوما وموسار الأخرى في كتابهما "الحكايات بالمقلوب".

إن هدف هؤلاء الكتاب هو تحطيم وتغيير وتعديل العوامل التقليدية لتحرير القارئ من طريقة روتينية لاستقبال النص الأدبي.

إن الحضارة بل الحياة نفسها تستطيع أن تتغير لتفي باحتياجات الإنسان، ويقول زيب "إن هذه الحكايات التقليدية قد تحولت بحيث أصبح مضمونها متغيراً ومختلفا. إن الهدف من انقلاب الشخصيات والدوافع هو توسيع إمكانية طرح موضوع الحوار في الحكايات الخاصة بعامل الحضارة".

إن هذا الخليط من الصور التقليدية والمعاصرة سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو فكرية، يقدم لنا شكلاً ملموساً من الصورة المثالية للمدينة الفاضلة، لشد انتباه القارئ. إن الحكايات يجب أن تنتهي بنهاية سعيدة، بخلاف الحياة نفسها، لذلك يجب أن نأخذ في الاعتبار الأسباب التي تجعلنا نواجه هذا الشقاء في الواقع الذي قد تغيب فيه السعادة.

ويعتقد بتلايم، وعنده حق في ذلك، أنه بمقارنة هذه الروايات العديدة بالحكاية الشعبية التقليدية، نكتشف عمق الأخيرة، وتفوقها على الحكاية الأدبية الحديثة للطفل.

ولقد حاول دافيد رايسمان David Riesman أن يوازن بين ذات الرداء الأحمر وحكاية حديثة للأطفال بعنوان "توتل القطار الصغير" وهي حكاية بيعت منها آلاف النسخ منذ حوالي عشرين عاماً، تماماً مثل ذات الرداء الأحمر. يعرف توتل القطار الصغير أنه لا يجب أن يبتعد عن القضبان، ولكنه هو أيضاً تجذبه المحاولة ويبتعد ليلعب في الحقول مع الأزهار. وقرر سكان المدينة لكي يمنعوا توتل من التنزه بعيداً، إيقافه بعلم أحمر حتى اللحظة التي وعد فيها أن لا يكرر فعلته ثانياً.

وحكاية توتل هي أيضاً حكاية تحذيرية مثل ذات الرداء الأحمر تقول للطفل: "لا تبتعد أبداً عن طريقك".

ويقول بتلايم إن ذات الرداء الأحمر تبدو في قرارة نفسها مقتنعة بالرسالة التي تحملها، وتقسم أنها لن تترك أبداً الطريق لتلعب في الغابة، وفي رأي بتلايم فإن هذه الحكاية تتفق مع واقع الحياة، ومع تجاربنا الداخلية أكثر من الحكاية السطحية لتوتل التي تستخدم عناصر واقعية في عرض الحكاية، ولكن كل ما هو أساسي يبدو غير واقعي، فالناس في المدينة يتركون

أعمالهم ونشاطهم لمساعدة طفل على تحسين سلوكه، وعلى أن يصبح إنساناً بالغاً رشيداً (قطار أضخم وأكبر وأقوى) ولا نجد أي شيء يتعلق بالمشاعر الداخلية من قلق وتوتر، ولا بالانفعالات الإنسانية مثل العدوانية، والرغبات الجنسية لسن المراهقة التي نجدها في ذات الرداء الأحمر. إن المشاكل العاطفية للطفل غير مطروقة بالمرة، ولا يوجد مكان للمبادرة أو للحرية والاختيار. إن ذات الرداء الأحمر قد تعرضت لتجارب لم تكن مستعدة لها، وكان عليها أن تنتظر حتى تكبر وتحسن التصرف.

وهكذا فإن قصور حكايات الأطفال الحديثة يزيد من قيمة الحكايات التقليدية التي تعطي الأطفال الاطمئنان (نهاية سعيدة)، وتعطي الثقة في النفسي (التغلب على الصعاب والأخطار) والشفاء (من يأس أو قلق أو توتر)، وتطلق العنان لخيال الطفل مما يبهجه ويرضيه (انتصار العدالة وعقاب الشر). إن تصرف الطفل يجب أن يكون إيجابياً وشجاعاً. (يواجه التجارب الصعبة) يكون قوياً يناضل، ويهرب من مصيره المحتوم. إن ذات الرداء الأحمر الصغيرة استطاعت في أغلب الروايات الهروب من الذئب الضخم، واستطاعت كذلك تخليص جدتها، ووجدت أخيراً الهدوء والأمان.

توجد منذ فترة طويلة كتب للأطفال، ولكن للأسف الشديد معظمها دون المستوى، فهي لا تأخذ في الاعتبار وجود شخصية للطفل في حاجة للنمو والتوجيه، فليس بها مكان للأحلام والخيال، لأن كل شيء بها مفسر، وكل شيء واضح لا يترك مكاناً للتفكير.

إن ما يبحث عنه الأطفال، وما يرغبون في قراءاته، قد يكون صورة تعكس الحياة والواقع، ولكن تعطي لهم فرصة للخيال والأحلام، في الوقت نفسه إن الحكايات الشعبية غنية جداً ومختلفة، وهي تقدم أيضاً صورة للحياة، وتساعد الأطفال على اكتشاف العالم المعروف والمجهول في آن واحد.

إن الطفل منذ سن مبكرة، لديه ردود فعل لما يحدث حوله، فهو يعيش داخل نفسه، وخياله بحاجة لمن يغذيه، لذلك يجب أن يكون على صلة بالعالم الخارجي، معتمداً على قدراته وحدها.

إن الحكايات تظهر للطفل أن النضال مع مصاعب الحياة أمر حتمي (تماماً مثل الواقع حيث نكون معرضين للقلق والخسائر والأخطار المختلفة) ولكنها تعطية أملاً في نصر قريب.

ولذلك يجب أن نفسح للحكايات مكاناً أوسع في مكتبات الأطفال، وفي المدارس، ولكن يجب أن نحسن اختيار القصص المناسبة، ونخلصها من كل ما لا يصلح للطفل (بعض الألفاظ السوقية أو بعض التعبيرات الخارجة... إلخ).

وإذا أخذنا مثال حكاية ذات الرداء الأحمر، نجد أنها تمثل واحدة من أحسن حكايات التحذير التي تحكى للطفل من الناحية الترفيهية والتعليمية والفكرية، ولكن تحت أي شكل يمكننا روايتها؟ ما هي الرواية المناسبة (الشفوية أو المكتوبة) للطفل؟.

إن الحكايات كما ذكرنا من قبل، إذا أخذناها من "المنبع"، تكون أقرب لخيال الطفل. إن هذه الحكايات القصيرة تتضمن حكماً ومواعظ، وتحتفظ بالتقاليد القديمة وهي أعمال متميزة تساعد على الخيال وحسن التعبير عما نشعر به.

إن هذه الحكايات التقليدية الشفوية هي انعكاس لصورة الحياة نفسها، فهي تصور جميع الأماكن وجميع العصور. فهي ليست صورة للمجتمع الأرستقراطي أو البرجوازي أو الريفي أو الحضري كما في الحكاية الأدبية. فالمكان هو كل مكان، حتى تتجنب العوامل الفكرية التي لا تتفق مع المضمون الذي يحتمله الطفل، وزمانها ليس هو القرن السابع عشر (بيرو) ولا التاسع عشر (جريم)، ولا حتى القرن العشرين، أو وقتنا الحاضر، فهو زمن مطاط يمتد إلى كل العصور، "كان يا ما كان"، "في يوم في سنة، في مكان ما".

ولغة الحكايات ليست اللهجة الريفية، ولا القديمة، ولا الإقليمية، ولا هي أسلوب أدبي رفيع، ولكنها لغة سهلة يفهمها الجميع. فهي نصوص بسيطة تظهر ضعف الإنسان وسذاجته، صراحته، مشاعره، فهي صوت الطبيعة، وصوت الإنسان في كل زمان ومكان.

مما سبق نستطيع أن نقول: إن الحكاية الشعبية التقليدية الشفوية، تناسب تماماً الطفل أكثر من بعض الحكايات الأدبية الحديثة، التي تحاول توصيل أفكار للطفل تتفق مع الفكر السائد في المجتمع. فهي أفكار أو أيديولجيات لا تساعد على نمو الطفل الفكري والعاطفي. إن هذه الدراسة قد تبدو محدودة، ولكنها حاولت طرح بعض المشاكل التي تثيرها حكايات الأطفال، مع التأكيد على أهمية الحكاية الشعبية في تربية الطفل.

ويبقى أن نقول: إن تأثير أي حكاية على الطفل يرجع إلى الطفل نفسه، فهو لا يأخذ من الحكاية إلا ما يريد أن يأخذه وما يناسبه ويعجبه.

ويحكى لنا هيتزل Hetzel في تقديمه لمجموعة حكاية بوليت التي نشرها أنه قص حكاية ذات الرداء الأحمر على طفلة صغيرة، وفي نهاية الحكاية صاحت الطفلة: "كم هو لطيف هذا الذئب!" فاندهش وحاول أن يفهمها أنه شرير، وأنه أكل الجدة والطفلة، وأكل كل شيء، فقالت: "لكنه لم يأكل الحلوى التي أحضرتها ذات الرداء الأحمر".؟؟!!.

ترجمة للروايات المختلفة لذات الرداء الأحمر

أولاً: روايــة بيــرو

ذات الرداء الأحمر

كان يوجد في قديم الزمان طفلة صغيرة تعيش في القرية، لم تر العين أجمل منها، كانت أمها تحبها كثيراً، وجدتها تحبها أكثر من أمها، لذلك صنعت لها هذه الجدة الطيبة رداءاً أحمراً كان يناسبها تماماً، ولذلك أطلق عليها ذات الرداء الأحمر.

وفي يوم من الأيام كانت أمها قد أعدت بعض الفطائر فقالت لها:

- اذهبي لتطمئني على جدتك، لأنه قيل لي إنها مريضة، احملي لها هذه الفطيرة وقدر السمن هذا.

وذهبت ذات الرداء الأحمر في الحال إلى جدتها التي كانت تقيم في قرية أخرى، وعند عبورها الغابة قابلت الذئب الذي أراد أن يأكلها، ولكنه لم يجرؤ على ذلك بسبب وجود الرجال الذين يجمعون الحطب في الغابة، فسألها: أين هي ذاهبة؟. الطفلة المسكينة التي لم تكن تعرف أنه من الخطر التوقف للاستماع إلى الذئب، أجابته قائلة: "إني ذاهبة لرؤية جدتي، وأحمل لها فطيرة وقدراً من السمن ترسلهما لها أمي".

- قال الذئب: هل تسكن بعيداً؟

- نعم، وراء هذه الطاحونة التي تراها هناك. أول بيت في العزبة.

- سأذهب لرؤيتها أنا أيضاً، سأذهب من هذا الطريق وأنت من ذاك الطريق، وسنرى من سيصل قبل الآخر.

بدأ الذئب في الجري بكل قوته من الطريق القصير، وذهبت الفتاة من الطريق الأطول، وأخذت تتسلى بقطف ثمار البندق، وبالجري وراء الفراشات، وبجمع باقات الزهور التي تقابلها في الطريق.

لم يستغرق الذئب طويلاً في الوصول إلى منزل الجدة، وطرق الباب: تك تك.

- من هناك؟ أجابها الذئب مغيراً من صوته:

- إنها ابنتك ذات الرداء الأحمر، تحمل لك فطيرة وقدراً من السمن، ترسلهما لك أمي.
صاحت الجدة الطيبة العجوز التي كانت في سريرها لأنها مريضة بعض الشيء:

- شدي حبل الباب لينفتح.

شد الذئب الحبل فانفتح الباب، فقفز على السيدة العجوز، والتهمها بسرعة لأنه لم يأكل منذ ثلاثة أيام، ثم قفل الباب، وذهب ليرقد في فراش الجدة، منتظراً ذات الرداء الأحمر، والتي وصلت بعد قليل، وطرقت الباب: تك تك.

- من هناك؟

أجابت ذات الرداء الأحمر التي خافت عند سماعها صوت الذئب الخشن، ولكنها اعتقدت أن جدتها مصابة بالزكام:

- إنها ابنتك، ذات الرداء الأحمر، تحمل لك فطيرة وقدراً من السمن ترسلهما لك أمي.
صاح الذئب محاولاً جعل صوته "اكثر رقة":

- شدي الحبل والباب ينفتح.

قال لها الذئب عندما رآها، وهو يختبئ في الفراش تحت الأغطية:

- ضعي الفطيرة وقدر السمن على المائدة وتعالى لترقدي بجانبي.

خلعت ذات الرداء الأحمر ملابسها، ورقدت في الفراش، ولكنها كانت مندهشة من شكل جدتها في ملابس النوم فسألتها:

- كم تبدو ذراعاك كبيرة يا جدتي!

- لأحضنك جيداً يا ابنتي!!

- كم تبدو قدماك كبيرتين يا جدتي!

- لأحسن الجري يا طفلتي.

- كم تبدو أذناك كبيرة يا جدتي!
- لأحسن السمع يا طفلتي.
- كم تبدو عيناك كبيرة يا جدتي!
- لأحسن رؤيتك يا طفلتي.
- كم تبدو أسنانك ضخمة يا جدتي!
- لآكلك.

وعند هذه الكلمات قفز الذئب على ذات الرداء الأحمر وأكلها.

***

ثانياً: روايـة جريـم

ذات الرداء الأحمر

كان يوجد في قديم الزمان فتاة صغيرة، يحبها الجميع وخاصة جدتها، فهي لم تكن تعرف كيف تسعدها؟ وفي يوم قدمت لها غطاء رأس من القطيفة الحمراء كان يناسبها تماماً، لذلك لم ترد أن تستبدل له بأي غطاء آخر للرأس، ولذلك سميت ذات الرداء الأحمر.

وفي يوم قالت لها أمها: انظري يا ذات الرداء الأحمر، هذه قطعة من الحلوى وزجاجة خمر-احمليها إلى جدتك فهي مريضة وضعيفة، فذلك سيساعدها، افعلي ذلك سريعاً قبل أن يشتد الحر، وعندما تكونين في الطريق كوني عاقلة ولا تبتعدي، وإلا كسرتي الزجاجة، ولن تجد جدتك شيئاً، وعند وصولك عندها لا تنسى أن تلقى عليها التحية، ولا تعبثي في شيء. أجابتها ذات الرداء الأحمر:

- سأفعل ما ينبغي. وودعت الفتاة أمها.

كانت الجدة تسكن بعيداً في وسط الغابة على مسافة نصف ساعة من القرية، وعند وصول ذات الرداء الأحمر إلى الغابة، قابلت الذئب، ولكنها لم تكن تعرف أنه حيوان شرير لذلك لم تخشه.

– صباح الخير يا ذات الرداء الأحمر.

– صباح الخير يا ذئب.

– أين أنت ذاهبة في هذا الصباح المبكر؟

– عند جدتي.

– وماذا تحملين في سلتك؟

– قطعة من الحلوى وخمر، لقد صنعنا أمس الحلوى وهي ستساعد جدتي وتقويها.

– أين تقطن جدتك يا ذات الرداء الأحمر؟

– على بعد ربع ساعة من هنا في الغابة، يوجد منزلها تحت الشجرات الثلاثة الضخمة، وتحتها يوجد طريق من أشجار البندق.

فكر الذئب: هذه وجبة سهلة شهية، إن لحمها يبدو طرياً، سيكون أحسن من لحم الجدة العجوز، سأحاول أن أمسك بهما الاثنتين. مشى الذئب معها قليلاً، ثم قال: يا ذات الرداء الأحمر، انظري إلى الزهور الجميلة من حولنا، لماذا لا تنظري إليها، أشعر أنك لا تسمعين صوت العصافير التي تغني، إنك تمشين كأنك في طريقك للمدرسة، ولكن كل شيء يبدو جميلا هنا في الغابة.

ففتحت الفتاة الصغيرة عينيها، ورأت أشعة الشمس تتراقص بين الأشجار، وكل شيء يبدو مزدهراً، ففكرت إذا جمعت لجدتي باقة من الزهور، ستسر بذلك، إن لدي الوقت، وسأصل في الميعاد.

وعندئذ تركت الطريق، ودخلت الغابة، وقطعت الزهور، وفي كل مرة تقطف فيها زهرة تقول: إني أرى هناك واحدة أجمل منها، فتذهب وتتوغل أكثر فأكثر في الغابة، أما الذئب فجرى مباشرة إلى منزل الجدة وطرق الباب:

– من هناك؟

– إنها ذات الرداء الأحمر تحضر لك الحلوى والخمر.

– شدي الحبل، إنني ضعيفة ولا أستطيع القيام.

شد الذئب الحبل فانفتح الباب، ودون أن ينطق بكلمة، اقترب من الجدة وابتلعها، وارتدى ملابسها ورقد في فراشها بعد أن أنزل الستائر.

في ذلك الوقت كانت ذات الرداء الأحمر قد جمعت الزهور الكثيرة التي كانت تكاد لا تستطيع حملها، وتذكرت فجأة الجدة، وأخذت الطريق إلى منزلها، واندهشت لوجود الباب مفتوحاً، وعندما دخلت الحجرة كان هناك شيء غريب فقالت لنفسها: يا إلهي! كم أبدو خائفة اليوم بالرغم من أنني عادة أكون سعيدة لوجودي بجانب جدتي. وصاحت: صباح الخير، و لم تسمع أي إجابة، فاقتربت من الفراش، وفتحت الستائر، كانت الجدة راقدة وغطاء الرأس يخبئ وجهها، كان شكلها غريباً: أواه يا جدتي كم تبدو أذناك كبيرة.

- لأسمعك جيداً.
- أواه يا جدتي كم تبدو عيناك كبيرتين!
- لأراكِ جيداً.
- أواه يا جدتي كم تبدو يداك كبيرتين!
- لأحضنك جيداً.
- ولكن يا جدتي إن فمك يبدو مخيفاً وكبيراً!
- لآكلك جيداً....

ما كان الذئب يلفظ هذه الكلمات، حتى قفز خارج الفراش وابتلع ذات الرداء الأحمر المسكينة.

وبعد أن شبع، رقد في الفراش ونام ولكنه كان يشخر بصوت عال. كان هناك صياد يمر بجانب المنزل في هذه اللحظة، فقال لنفسه إن هذه السيدة العجوز تشخر بصوت عال يجب أن أرى إذا كانت تحتاج شيئاً، فدخل الحجرة وعندما وصل إلى الفراش رأى الذئب نائماً.

- أيها اللص الواثب إنني أبحث عنك منذ زمن طويل.

كان يستعد لقتله عندما خطرت له فجأة فكرة أن الذئب قد يكون ابتلع الجدة وأنه قد يستطيع إنقاذها. لم يطلق عليها النار، ولكنه أخذ المقص، وبدأ في فتح بطن الذئب النائم،

وما كان يفتح جزءاً حتى رأى ذات الرداء الأحمر، وبعد قليل خرجت من بطن الذئب وهي تقول:

- آه كم كنت خائفة أن بطن الذئب شديدة الظلام.

وخرجت الجدة بدورها وهي تكاد لا تستطيع التنفس، وأسرعت ذات الرداء الأحمر في البحث عن حجر كبير تملأ به بطن الذئب، وعندما استيقظ حاول الهرب، ولكن الحجر كان ثقيلاً جداً لدرجة أنه وقع على الأرض ومات.

فرح الثلاثة: أخذ الصياد جلد الذئب، وأكلت الجدة الحلوى، وشربت الخمر التي أحضرتها ذات الرداء الأحمر وعادت لها حيويتها، وكانت ذات الرداء الأحمر تقول لنفسها: لن أترك أبداً الطريق للتنزه في الغابة عندما تمنعني أمي من ذلك.

***

الروايات الشفوية:

حكاية الجدة العجوز

(1) بول دولارو:

حكاها لويس وفرنسوا بريفو Louis et Francois Briffault من منطقة مونتيني Monting في نيفر Nievre عام 1885.

واحدة ست عملت عيش وقالت لبنتها:

- خدي رغيف سخن وقزازة لبن لجدتك.

ذهبت البنت وفي تقاطع الطرق قابلت الديب فسألها:

- انتى رايحة فين؟

- رايحة أودي رغيف سخن وقزازة لبن لجدتي.

- حتمشي في أي طريق، طريق الإبر أو طريق الدبابيس؟

- أجابته الطفلة: طريق الإبر.
- طيب وأنا حامشي في طريق الدبابيس.

البنت قعدت تتسلى في لم الإبر، ووصل الديب لبيت الجدة وقتلها، وحط لحمها في قدر، ودمها في قزازة.

وصلت البنت وخبطت على الباب.

قال لها الديب: زقي الباب هو مقفول بقشة مبلوله.

- صباح الخير يا جدتي أنا جاية لك رغيف سخن وقزازة لبن.
- حطيهم عندك يا بنتي، وخذي اللحم وقزازة الخمرة اللي عندك.

البنت قعدت تاكل وكان فيه قطة صغيرة قالت لها:

- يا وحشة اخص عليكى! انتى بتآكلي لحم وتشربي دم جدتك.
- الديب قال لها: اقلعي يا بنتي وتعالي نامي جنبي.
- أحط فين مريلتي؟
- ارميها في النار يا بنتي انت مش حتحتاجي لها تاني وقال نفس الكلام بخصوص كل الهدوم، الفستان والشراب والجزمة لما سألته تحطهم فين قال لها: ارميهم في النار يا بنتي انتى مش حتحتاجي لهم تاني.

لما رقدت البنت جنبه قالت له:

- آه يا جدتي عندك شعر كثير!
- عشان أدفى كويس يا بنتي.
- آه يا جدتي ضوافرك طويلة قوي!
- علشان أهرش كويس يا بنتي.
- آه يا جدتي كتافك كبيرة قوي!
- علشان أشيل الحطب كويس يا بنتي.

- آه يا جدتي ودانك كبيرة قوي!
- علشان أسمعك كويس يا بنتي.
- آه يا جدتي مناخيرك فتحتها كبيرة قوي!
- علشان أعرف أدخن كويس يا بنتي.
- آه يا جدتي بقك كبير قوي!
- علشان آكلك كويس يا بنتي.
- آه يا جدتي عايزة أروح برة أعمل...
- اعملي في السرير يا بنتي.
- آه يا جدتي عايزة أعمل بره.
- طيب بس متتأخريش.

وربط الذئب فتلة من الصوف في رجلها وخلاها تخرج كما طلبت البنت بره، ربطت الفتلة في شجرة برقوق في الحوش، الديب قعد مستني وقال لها: انتي بتعملي حبال انتي بتعملي حبال والا ايه؟. لما لقى ما حدش بره نط من السرير، ولقه البنت هربت جرى وراها ولكنه وصل وهي داخلة بيتها.

حكايات وأساطير من منطقة أعالي اللوار

(2) أوليس روشون (1947)

كان فيه مرة ست راحت الغابة مع بنتها الصغيرة لجمع الحطب علشان المقشات قالت الأم لبنتها: حتمشي من أي طريق الإبر ولا طريق الأشواك؟ اختارت طريق الإبر والأم مشيت من طريق الأشواك. الديب كان سمعهم وراح قطع الطريق على الأم وأكلها ولما البنت وصلت كان الباب مقفول قعدت تزعق وتقول لمامتها أدخل منين كان الديب نايم في سرير الست فقال عدي من المكان اللي عدت منه الفرخة السوداء. آه عديت رجلي يا أمي والباقي كمان حيعدي خلاص. آه يا أمي جعانة قوي. خذي اللحم اللي في الدولاب. كانت القطة على

الترابيزة بتنونو وتقول: انت بتاكلي لحم مامتك –آه يا أمي القطة بتقول اني باكل لحمك– ما تصدقيهاش ده مش حقيقي– آه يا أمي أنا عطشانة قوي.

– خدي الخمرة اللي في الدولاب.

– نيونيو. انتى بتشربي دم مامتك.

– القطة بتقول اني باشرب دمك!

– ما تصدقيهاش. دي كدابة.

– آه يا أمي نعسانة قوي.

– تعالي نامي معايا.

– البنت نامت وهيًا في السرير سألت مامتها:

– آه يا أمي شعرك طويل قوي!

– ده من العجز يا بنتي من العجز.

– آه يا أمي ضوافرك طويلة قوي!

– ده من العجز يا بنتي من العجز.

– آه يا أمي أسنانك طويلة قوي!

– ده علشان آكلك....

الديب أكل الأم وكمان البنت، وأصبح سيد البيت.

***

3 – ذات الرداء الأحمر لـ "شارل جوستان"

حكايات وأغاني فلكلورية من أعالي الألب. حكتها عام 1951 السيدة/ ماري بالانشالو– 67 سنة – وتعلمت الحكاية من زوجها المتوفي وكان يقولها في السهرات.

كان فيه مرة بنت صغيرة بيلبسوها دايماً أحمر، وسموها البنت الحمره، مامتها سوت فطاير في الفرن وقالت لها: خدي يا بنت يا حمره، أنت حتروحي لجدتك تديها قدر السمن والفطيرة، وفي الطريق البنت الحمره قعدت تجمع الورد، وقابلت الديب، ماكنتش عارفه يعني إيه الديب، كانت فاكراه كلب.

- رايحة فين يا بنت يا حمرة؟ رايحة عند جدتي أديها قدر السمن وقدر العسل علشان هي عيانه. ومشيت البنت. الديب لف لفة وراح استخبى علشان يسمع البنت الحمرة بتقول إيه لجدتها، لما البنت وصلت خبطت على الباب تك تك - أنا البنت الحمرة جايبا لك فطيرة وقدر زبد وقدر عسل - الجدة كانت راقدة، وقال لها: شدي الحبل والباب ينفتح. دخلت البنت وقالت أنا جيبالك يا جدتي قدر عسل وقدر سمن وفطير- الجدة قالت لها حطيهم في الدولاب يا شاطرة. البنت راحت سلمت عليها وقالت لها: حلف لفة وارجع، وبعد شوية جه الديب وخبط على الباب تك تك. الجدة قالت: شدي الحبل والباب ينفتح. دخل الديب، وأكل الجدة ونام في السرير. بعد شوية البنت الحمرة جت تك تك. قال الديب وهو يقلد صوت الجدة: شدي الحبل والباب ينفتح- البنت الحمرة دخلت، كانت جايبه أكل، الديب قال لها تسيبه الترابيزه، البنت قربت من السرير ونظرت إلى جدتها وقالت لها:

- انتى عينك كبيرة!
- علشان أشوفك كويس يا بنتي. علشان أشوفك كويس.
- انتى ودانك كبيرة يا جدتي!
- علشان أسمعك كويس يا بنتي علشان اسمعك كويس.
- انتى سنانك كبيرة يا جدتي!
- علشان آكلك كويس يا بنتي. علشان آكلك كويس.

البنت الحمرة خافت، والديب قال لها:

- روحي اطبخي الأكل اللي انتي جاياه وتعالي نامي معايا.

البنت راحت تطبخ الأكل وفوق الدفاية كان الغربان بيقولوا:

فريكـــون فريكـــاس
دم جدتـــــــــــــك

الديب قال لها:

- تعالي نامي معايا، البنت الحمرة قالت له: عايزة أعمل بره- الديب ربط لها خيط في رجلها ومسك طرفه - البنت الحمرة خرجت ولما طلعت بره قطعت الخيط وطلعت فوق شجرة - الديب حاول يلحقها، ولكنه معرفش يطلع الشجرة- وأنقذ الصيادون البنت الحمرة وقتلوا الديب.

***

المراجع

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- BETTELHEIM (BRUNO), Psychanalyse des contes de Fées, Coll. Reponses, Robert Laffont, 1976, 404 pp.
- BRICOUT (Bernadette), Les deux Chemins du Petit Chaperon Rouge, Frontières du Conte.ed CNRS, 1982, 160PP.
- CAUVIN (Jean), Comprender Les contes, ed.st Paul, Les classiques africains, 1980, 101pp.
- Delarue (Paul), Le conte Populaire Francais, Maisonneuve & Larose, t.1.1976,394p.
- - Les contes Populaires de France, Inventaire analytique et Méthodique, Nouvelle revue de traditions Populaires (Le Folklore vivant),n5, nov. dec. 1949,p. 312.
- DURAND (Gilbert), Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire, Bordas, Etudes superieures, 1969, 550pp.
- GEORGES (Jean), Les voies de L'imaginaire enfantin (Les contes, Les poèmes, Le réel), ed.de Scarabée, cemea, 1979, 166pp.
- LEQUEUX (Paulette), L'Enfant et Le Conte, du réel à l'imaginaire, L'Ecole, 1974,272pp.
- PAULME (Denise), La Mère Dévorante, Essai sur La morphologie des contes Aficains,Gallimard, 1976,311pp.
- PERROT (Jean), Pour et Contre Bettlheim, in Le Francais Aujourd'hui, numéro spécial, Les Contes, No 43, septembre 1978.
- Soriano (Marc), Les Contes de Perrault, Gallimard, 1968,525pp.
- VAN FRANZ (Marie Louise), La Femme dans Les contes de Fées, ed.de La Fontaine de Pierres, 1979, 311pp.
- VAN GENNEP (Arnold), Manuel du Fokklore Francais Contemporain, ed.Picard. Picard, t.1, vol.II.
- ZIPES (Jack), Les Contes de Fées et l'art de la Subversion, traduit de l'anglais par François Ruy-Vidal, Payot, 1986, 278pp.

المأثورات الشعبية في الرواية المغاربية الناطقة بالفرنسية (*)

النص الأدبي يشبه النسيج الحي فهو متجانس ومختلف في آن واحد، مبني على سلسلة متواصلة من الأفكار والمعتقدات، فلا يوجد نص بدون أرض وجذور تغذيه، مكونة من التاريخ الفردي والجماعي، من العادات والتقاليد والتراث، "فالكاتب يحمل جذوره بداخله" كما يقول طاهر بن جلون (A l'insu du souvenir, 1981, p.61).

والكاتب ما هو إلا مدون لتاريخ يرشده ويوجهه وهو لا يعبر عن نفسه فقط، ولكن عن شعب وتراث بأكمله، فصوته تسكنه آلاف الأصوات، ورواياته لها أصل واحد وهو مزيج من الثقافة والدين والتراث والأفكار والمعتقدات السائدة في مجتمعه.

ويتميز الأدب المغاربي الناطق بالفرنسية باستلهام المأثورات الشعبية في الإبداع الأدبي بصفة عامة من شعر ومسرح ورواية، ويرتبط ذلك بمشكلة البحث عن الهوية.

والهوية مفهوم معقد مبنى على التقاء الفردية بالجماعية، وهي إشكالية بدأت تفرض نفسها سواء في الحياة العامة أو الأعمال الأدبية المختلفة.

وكلما تعرضنا لعمل أدبي مغاربي، وجدنا تكرارا لهذه الإشكالية تحت أشكال مختلفة منها استلهام المأثورات الشعبية كنوع من البحث عن الهوية والغوص في الأصل والتراث القومي

(*) بحث قدم في مؤتمر الأدب الشعبي في مائة هام بالمجلس الأعلى للثقافة عام 2005 ثم نشر في مجلة الفنون الشعبية عدد (68 – 69 يناير – فبراير – مارس 2006).

والذاكرة الجماعية. إن الأدب المغاربى الناطق بالفرنسية ما هو الا قراءة للذات وللآخرين.

ويحاول الكتاب أن يعلنوا عن استقلالهم عن اللغة الفرنسية التي يكتبون بها بالانغماس في لغتهم الأم وثقافتهم الأصلية، وفي جذور التراث المغاربي الثقافي والتاريخي والشعبي، وإحياء المصادر العربية والبربرية والفولكلور الوطني والبحث عن ثقافة قومية متميزة.

وتحتذي هذه النصوص المغاربية نموذج الأدب الشعبي الشفوي من حيث الشكل والمضمون كما سنرى في هذه الدراسة للرواية المغاربية الناطقة بالفرنسية.

من المعروف أن المأثورات الشعبية مكونة من مكونات ثقافة المجتمع والذاتية الوطنية وهي تساعد على تدعيم ورسوخ هذه الذاتية. وأعمال الكاتب المغاربي حافلة، غنية بهذه المأثورات الشعبية يوظفها لينقل للقاريء أفكاره التي ترتبط ارتباطا وثيقا ومباشرا بحياته الاجتماعية والثقافية.

وكثيرا ما نجد في هذه الروايات الراوي الشعبي جالسا بين مستمعيه، يتكلم بأسلوب بسيط، ويحاول جذب الانتباه (كما في طفل الرمال لبن جلون أو شرف القبيلة لرشيد ميموني).

كما نجد الأغاني الفولكلورية التي ترتبط بمناسبات متعددة كرمضان ووقفة عرفات (كما في رواية الشمس تحت المنخل لرباح بلعمري).

وهذه الروايات حافلة أيضا بالأمثال والحكم والأقوال المأثورة.

وكثيرا ما يتم تقليد الأسلوب الشفوي والنص الشعبي.

ونجد في أعمال رشيد بوجدرا الكثير من حكايات التراث الشعبي، فمثلا في الـ Insolation أو ضربة شمس، نجد حكاية جحا وتيمة البحث عن الحبيبة المفقودة. وفي رواية الـ Escargot entêté أو الحلزون العنيد نجد الكثير من الأمثال الشعبية مثل:

- "تقول أمي أن الجمل لا يرى سنمه.
- تقول أمي أن ابن الفأر من القوارض.
- و"تقول أمي السمك يتغذى على السمك".

ونلاحظ ارتباط هذه الأمثال بالأم فهي حافظة التراث والذاكرة الجماعية.

ونجد كذلك الأمثال في ثلاثية محمد ديب الأولى مثل: "لو كان يتباع ما كنش اترمى". أما روايته Habel أو هابيل فهي إعادة كتابة الأسطورة.

وشرف القبيلة لرشيد ميموني هي خير مثال على تجديد الكتابة الروائية باستيعاب عناصر وأنماط سردية تم نقلها من الأدب الشفهي. وهذه الرواية تمثل مجموعة من الألغاز يتم كشف النقاب عنها على التوالي، والفصل الخامس على الأخص به تقليد لأسلوب السرد الشفوي.

وفي أعمال دريس شرايبى ومصطفى نيسابورى الكثير من عالم ألف ليلة ومن التراث الشعبي، فعند شرايبى يمتزج تكنيك النص التقليدي مع استراتيجيات الحكاية الشفوية الشعبية، وهو يعبر في أعماله عن ثراء الثقافة الشفوية العربية في روايات الحضارة أمي La Civilisation Ma Mère وتحقيق في البلد Enquête au pays، ويتحدث عن القيمة الروحية للطقوس والأساطير والمعتقدات في أم الربيع La Mère du printemps ويصف العادات القديمة الخاصة بقبيلة Ait Yaffeiman.

أما نيسابوري فتصبح شهرزاد في أعماله خرساء، معاقة رمزاً للبلد المشوه.

ونجد صدى للسيرة الهلالية في الـle Polygone Etoilé لكاتب ياسين وفي أعماله بصفة عامة. كما نجد الكثير من الحيوانات في هذه الرواية بصفة خاصة من ماشية وأغنام وحشرات وثعابين، حيوانات أليفة ومتوحشة، حيوانات السوق والمزرعة، كلاب الدوار وصيد القمل في المدارس الابتدائية... حتى أنه من ص 87 إلى ص 182 تتضمن كل صفحة إشارات إلى حيوان أو أكثر مما يجعلنا نتساءل ماذا يعني إغراق الرواية بهذا الكم الهائل من الحيوانات، الا يقربنا ذلك من عالم الحكاية الشعبية على ألسنة الحيوان؟ وفي أعمال كاتب ياسين تقاربا مع ألف ليلة وليلة ومع ملحمة سيرة بني هلال وأساطير عن الجد Keblout وإشارات إلى نصوص تاريخية مثل الاشارة إلى Kahena المناضلة في القرن السابع عشر التي أثرت العديد من الأساطير والحكايات في الذاكرة الجماعية، وكذلك Moutt رمز الشر والموت، وأم السماء والشمس في الثقافة المصرية القديمة، هذه الغولة المتوحشة في الحكايات الشعبية البربرية التي تعيش مع الصقور وتلتهم فرائسها من بشر وحيوانات.

ونجد كذلك في هذه الروايات إشارات إلى الأساطير المصرية والإغريقية القديمة Heracles

وAtlas "يغذون الروح- الطائر" وPromethée الذي لا يكف الصقر عن مهاجمته.

هذه الأساطير القديمة اختلطت بالأساطير المغاربية وبواقع الشعب الجزائري المليء بالمعاناه والألم.

إن عالم الحكايات الشعبية لا يتمثل في أعمال كاتب ياسين من خلال الأساطير والحيوانات والشخصيات الأسطورية فقط، ولكن أيضا عن طريق الأسلوب الشفهي ووجود الراوي الشعبي والعبارات المأثورة والخيال الواسع، وتشير نصوص أدبية مغاربية أخرى إلى سيرة بني هلال عند عبدالوهاب مؤدب وعبد الكبير الخطيبي.

وسنتوقف عند أربعة أمثلة لكتاب مغاربة هم: رباح بلعمرى، وطاهر بن جلون، ومحمد خير الدين، وأحمد سفراوي لنرى عن قرب تأثر هؤلاء الكتاب في أعمالهم بالثقافة الشعبية من حيث الشكل والمضمون:

أولاً: رباح بلعمرى والخلط بين المعتقدات الدينية والشعبية:

نجد في رواية الشمس تحت المنخل Le Soleil Sous Le Tamis الكثير من الحكم والأمثال والأقوال المأثورة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

"راعي غنم لا يملك - كما نقول لا دار ولا دوار"

"عندما تكون البطن شبعانة تطلب من الرأس الغناء"

"نحب العروسة ونكره أمها"

ويكتب بلعمرى الحكايات مثل "عصفور شجرة الرمان" وهي مجموعة قصصية تتضمن 17 حكاية شعبية جمعها من بلدته ومسقط رأسه في الجزائر بين عامي 1983 و1984.

وفي كتاب اوريون وقمر Orian et Lune الذي يطلق عليه "حكاية من الشرق" وهو أقرب للرواية نتيجة لمساحة وطول النص، وهو أيضا نوع من أنواع السرد الأدبي حيث يذهب راعي الغنم Orian إلى قصر المحبوبة ليكتب حكاية الليلة رقم ألفان واثنان. ويدور الكتاب حول بحث، البحث عن الحب ولقاء قمر بـ Orian وهو نص يشبه في تركيبه ألف ليلة وليلة.

وفي مجموعة قصصه القصيرة بعنوان قطاف العنب الأخير Les Dernières Vendanges التي تشبه الحكايات وتدور حول تيمة التحول transformation وهي تغوص في عالم من السحر والخيال، وجميع هذه القصص مستلهمة من الفولكلور الشعبي سواء القبلي أو المغاربي.

ونجد تقارباً كبيراً مع الفولكلور المصري والحكايات الشعبية المصرية، وسنتوقف قليلا عند قصة كتابه Mémoire en Archipel الذاكرة الأرخبيلية، وهو مجموعة من الحكايات نجد فيها حكاية سيدنا إبراهيم وولده إسماعيل من رؤية وامر بالذبح وفداء بكبش، يحاول بعدها بلعمري أن يستكمل القصة ويقول أنه يوم عيد الأضحى من كل عام تنتابه رعشة ويستيقظ وهو خروف ثم يذبحه والده بعد صلاه الصبح ولا احد يدرك الخطأ ولا تبكي أمه عليه لأن الخروف الذي اشتراه والده للضحية يأخذ مكانه ويرتدي ملابسه ويناديه الجميع باسمه هو ويأكل الجميع من لحمه لعدة أيام ويلقون بعظامه في الحديقة حيث تنبت شجرة رمان وتكبر، وعند كل صباح يغني طائر صغير من فوق الشجرة:

"تشي تشي

أنا طفل

ذبحني والدي

وأكلتني أمي

تشي تشي"

ونلاحظ هنا التشابه مع الحكاية الشعبية المصرية الشاطر عزيز والشاطرة عزيزة التي يتعرض فيها الطفل–البطل لنفس الموقف، ويقف الطائر يغني بعد الذبح ويقول:

"أنا العصفور الأخضر أخضر

أمشي على الحيط والمخطر

مرات أبويا دبحتني

وأختي العزيزة لمتني

وفي زلعة الأم حطتني"

وفي الحكاية الفرنسية المقابلة التي تحمل عنوان "زوجة الأب الشريرة" (ص 690 من كتاب Paul Delarue) يقول العصفور:

"تير لو تي لو

تير لو تي لو

أمي قتلتني

وأبي أكلني

وأختي الصغيرة جمعتني"

وهكذا يخلط رباح بلعمري بين الحكايات الشعبية والمعتقدات الدينية.

ثانيا: طاهر بن جلون والرواية-الحكاية Le roman-Conte:

روايات بن جلون ما هي إلا حكايات، فالنصوص من أولها إلى آخرها مليئة بكل ما له علاقة بالشفوية والفولكلور الشعبي. فمثلا نقرأ هذه الأمثال والأقوال المأثورة في روايته "ليلة القدر":

- دخول الحمام مش زي خروجه (نجد نفس المثل في رواية "موها المجنون موها العاقل").
- "ساعته كما نقول حانت" وتتغلب اللهجة العامية على الفصحى حيث يمزج بن جلون بين لغة Molière والعامية المغربية والعربية الفصحى. ويستطيع القاريء العربي أن يتبين هذه الأمثال والمأثورات بسهولة ويسر.

كما نجد في رواية "ليلة القدر" الشخصيات الأسطورية والخيالية كالفارس ذو الرداء الأزرق الآتي من الجنوب مخترقا المدينة على فرسه (ص37) أو ظهور الجان في شكل آدمي بالحمامات الشعبية (ص64) وهو شيء مألوف في الحكايات الشعبية المغربية، أو نجد صوراً بلاغية مثل الكناية عن الموت الذي يتم التعبير عنه بانطفاء الشمعة، أو التوحد ضد العدوان والخطر الذي يرمز إليه بعبارة "أصابع اليد الخمسة". و"ليلة القدر" ترويها امرأة، ويشير

العنوان إلى الروايات الليلية، مما يقربنا من ألف ليلة وليلة. والجزء الأول من هذه الثنائية "طفل الرمال" يشبه الراوي فيه الرواه الشعبيين كما تشبه الروايات التي يرويها الحكايات الشعبية. ويجلس الراوي في الحلقة، ويتبادل الرواه أدوارهم ويروي كل واحد القصة بطريقته الخاصة. وتبدو زهرة بطلة الرواية قصاصة محترفة توجه الحديث إلى مستمعيها قائلة: "يا أصدقاء الخير، ما سأقصه عليكم يشبه الحقيقة، (ص 6) وإذا كان أسلوبها يشبه أسلوب الحكايات السردي فإن ما تقصه يشبه ما يقوله الرواه الشعبيين. وفي رواية "صلاة الغائب" La Prière de L'Absent "تحمل الشخصية الرئيسية اسم سندباد، ويقول عنه بن جلون أنه يشبه "أشخاص الحكايات" (ص 80) وشخصية Harrouda الأسطورية في الرواية التي تحمل اسمها، وهي أول روايات بن جلون، هي امرأة وطائر وعروس بحر في آن واحد، وتصبح في النهاية عبارة تخرج من فم الراوي.

ويتبع بن جلون الأسلوب السردي الشفوي الذي يعتمد على الترادف والتكرار، كما يستخدم كليشهات الشفوية والأدب الشعبي.

ثالثاً: محمد خيرالدين والمساحة الكبيرة المتاحة للشفوية في أعماله:

المرأة بصفة عامة والأم بصفة خاصة تلعب دوراً هاماً في هذه الشفوية المكتوبة وهي في قلب أحداث روايات خير الدين، فنقرأ في رواية أسطورة وحياه Agoun'chich أن سيدي حمد موسى "خرج وهو طفل مع مجموعة من المنشدين (...) تاركاً أمه وحيدة ضريرة ثم عاد بعد رحلة طويلة ليعيد إليها البصر بمعجزة" (ص 36). كما رأى حمد أو نمير من منفاه السماوي أمه تبكي، وكان في هذا المنفى سبع غرف وسبع فتيات جميلات يبكين مثل أمه، ويسبح هو في دموعهن. كن يمسكن به وأمه تدعوه، تريده أن يكون معها على الأرض، فألقى بنفسه من السماء، ولم يبق منه حين وقع سوى شعرة واحدة أطاحت برقبة الحمل الذي كانت أمه تريد ذبحه (ص 69-70) حكايات كثيرة خيالية في كتاب عن شخصية وحياة Agoun'chich الأسطورية الذي كان يثير الإعجاب بفحولته وذكائه وقدرته على المقاومة.

هذا النص الذي يشبه الملاحم يخلط التاريخ بالأسطورة والخرافة، فمثلا حكاية Lahcène Oufoughine أحد الاجداد البرابرة هي حكاية أسطورية تبدأ مثل كل الحكايات

"كان فيه مرة رجل عائلته كبيرة ولديه قطيع كبير من الماعز والخراف" (ص22) ينقلنا خير الدين إلى زمن خارج الزمن حيث الخيال والخرافة والأساطير، فهو يقدم للقارئ رحلة في الأحلام تماماً مثل الراوي الشعبي، ويخلط الحقيقة بالخيال.

وتتعدد الروايات داخل الروايات، والقصص داخل القصص، والنص داخل النص تماماً مثل أسلوب ألف ليلة وليلة السردي. وينتقل خبرالدين من حكاية Agoun'chich إلى حكاية Lahcène إلى سيدي حمد أو موسى، إلى حمد أو نمير، إلى الخائن Haida Moys (ص 90) إلى حكاية بطل المقاومة Ighen (ص 95) في شكل متعدد، تراكمي خاص بالنص الشفوي، ونجد الاسلوب الشفوي من ترادف وتكرار لكلمة "يقولون"، "يقال" أو "يحكى أن" الكثير من تعليقات الراوي الموجهة إلى المستمعين كما لو كانوا يجلسون أمامه يحدثهم و يحدثونه. والكتاب مليء بالمغامرات، بحكايات البطولة والشجاعة والترحال التي يتعرض لها بطل الحكاية الشعبية، فالبطل يمشي في طرق وعرة متعرجة صاعداً وهابطاً، يقاتل الحيوانات المفترسة ويتتبع أثارها.

وفي رواية أخرى لخير الدين بعنوان "أغادير"، الكثير من الشفوية والفلكلور الشعبي نجد مثلاً "الغين بالعين والسن بالسن"، لا أعرف من قائل هذه العبارة ولكنني أوافق عليها (صـ17) وفي موقع آخر (صـ55)، يحكي خير الدين قصة تشبه بداية الخلق فيقول: - "في البداية كان الظلام ثم ظهرت الشمس شيئاً فشيئاً" حكايات تشبه الأساطير القديمة وشخصيات أسطورية كالملكة الثعبان Kahena البربرية التي تكره البشر، القصة منسوجة في عالم من الخيال يتحول فيه الإنسان إلى جان أو حيوان(صـ30)، ويقول خير الدين:- "كانوا يعتقدون أنه فرس ويستطرد شارحا": في الخيال الشعبي المستمد من الأساطير التي تبقى على الدوام هذا الفرس هو فرس المقابر، وهو حيوان عجيب له قدرة خارقة يمثل القوى الشريرة، وهو ملكة الليل بلا جدال، يثير فزع المسافرين ليلاً ويشاع منه ضوء قوي هو ليس من لحم ودم ولكن من مادة أخرى، ويشبه البراق في المعتقدات الدينية. (صـ30)

رابعاً: المثال الأخير هو أعمال أحمد سفراوي التي يمزج فيها بين فن الكتابة والخيال الشعبي:

تغوص كتابات سفراوي في الخيال الشعبي من حكاية وأسطورة وحكمة، ونستطيع أن نقوم بدراسة للمجتمع من خلال رواياته وقصصه كما يؤكد في لقاء له مع Françoise

Crampon تم ذكره في بحث بعنوان "التراث الصوفي في أعمال أحمد سفراوي"، وقدم عام 1974 إلى جامعة Bordeaux III ونلاحظ تطور الشخصيات الرئيسية عند سفراوي في عالم خاص بالتراث الشعبي وهو يحاول من خلال التعبير في هذا الشكل المنغرس في حياة الشعب أن يجذب الانتباه إلى تميز التراث الشعبي وتفرده، ففي قصة Le Chapelet d'ambre (المسبحة الكهرمان) نقرأ هذه السطورة بعد ترجمتها التي تقترب كثيراً من الحكايات الشعبية:

- هموشا احكي لي حكاية تجعلني أبكي.
- لماذا تريد البكاء في حين أن الشمس تشرق والعصافير تشدو والأشجار يغطيها الزهور؟.
- البكاء عذب جداً يا هموشا.

ثم بعد ذلك بقليل:

- ماذا يمكنني أن أقص عليك؟، إنني أعرف الكثير من المغامرات الجميلة. سأقص لأيام طويلة، سأقص لليالي طويلة دون أن أرهق ذاكرتي.
- هموشا تحدث عن فقير ضمن الفقراء أو ملك ضمن الملوك.
- كل الفقراء ملوك وكل الملوك فقراء.

وتستمر النصوص المكتوبة تحمل آثار الشفوية ويصبح النص خيالياً خرافياً جاداً أو هزلياً يشبه الحكاية الشعبية بأحداثه وبنائه وشخوصه. وعند الـ Beurs أي الجيل الثاني لهؤلاء الكتاب الذي ولد في فرنسا وتعلم في مدارسها ويحمل جنسيتها ولكن يعيش على هامش المجتمع متذكراً الوطن الأم. هذا الجيل من أولاد المهاجرين المغاربة تحفل أعماله أيضاً بالمأثورات الشعبية رغم بعده عن الوطن. فعنوان مجموعة أحمد قلاوظ القصصية (الذي ينظر إلى وجه الشمس) مأخوذ من مثل شعبي عربي كما يقول قلاوظ نفسه في حديث له عام 1988، (وإن كنت أجهل هذا المثل) وليلى هوارى يحمل كتابها عنوان (عندما ترى البحر) هو نفس عنوان حكاية تقصها بأسلوب تقليدي في هذا الكتاب الذي يضم مجموعة من القصص القصيرة، وفي أعمال مهدي شرف وعزوز بجاج وآخرين نشعر أننا أمام راوي محترف يتحدث إلينا.

وكتاب (حياة مليئة بالثقوب) لدريس بن حمد شرهادى وكذلك كتاب (الحب من أجل بضعة شعيرات) لمحمد مرابط، هي نصوص ولدت من تسجيل وترجمة النصوص الشفوية عن طريق هؤلاء الشبان المغاربة.

وبعد هذا العرض السريع علينا أن نتسائل ماذا يعني استلهام المأثورات الشعبية في عمل هؤلاء الكتاب المغاربة الأدبية؟، ماذا يعني هذا البحث عن الثقافة القومية والتراث الشعبي؟. في اعتقادنا أن الكتاب المغاربة يحاولون أن يعلنوا استقلالهم عن اللغة الفرنسية التي يكتبون بها، بالانغماس في لغتهم الأم وثقافتهم الأصلية وفي جو التراث المغاربي الثقافي والتاريخي والشعبي ويحاولون إحياء المصادر العربية والمغربية والبربرية، باحثين عن تميزهم عن الآخر الذي يكتبون بلغته وقد يحملون جنسيته أو يعيشون في بلده، وينشرون أعمالهم عنده، فالهوية هي أن تكون مشابهاً أو مختلفاً عن الآخر، وهي تمثيل للذات بمواضيع أخرى أو أشياء أخرى، هي الانتماء للبعض والاختلاف عن البعض الآخر، وهي أولاً وقبل كل شيء الانتماء للأرض وللجذور وللأصل، ويكتب Jean Amrouche أحد أوائل الكتاب المغاربة الذين يكتبون بالفرنسية (كل ما أستطيع قوله في حياتي عبارات شفوية أو عبارات مكتوبة لن تكون أبداً سوى التعبير عن خطاب موجود قبلي، في ماضي بعيد ولكنه يعيش بداخلي، حكمة مفهومة عن الحياة والإنسان وهو كنز ملكيته غير قابلة للتحويل ومقدس يملكه شعبي)، .(L'Eternel Jugurtha' Archives de la ville de Marseille, 1985, p.78)

وأخيراً فإننا لكي ندرس هؤلاء الكتاب دراسة حقيقية علينا الغوص في عمق مكوناتهم المرتبطة بكل من الموروث الحضاري والشعبي، لأن الحكم على أدب ما يتطلب معرفة دقيقة بهذا الأدب وما بداخله من تراكمات فلكلورية متوارثة.

أدب المنفى وصراع الهويات (*)

يكتب طاهر بن جلون في كتابة الرحيل (2006):

– نحن جميعاً مدعوون للرحيل من بلدنا..

نستمع لنداء الفضاء الواسع، لنداء الأعماق، لأصوات الغريب الذي يسكننا، وإلى الحاجة لترك الوطن لأنه أحياناً لا يكون ثرياً بالقدر الكافي، محباً بالقدر الكافي، سخياً بالقدر الكافي، لكي يحتفظ بنا إلى جانبه، لذلك فلنرحل... (بن جلون 2006، ص329)

يلخص طاهر بن جلون في هذه الكلمات السبب الأساسي للجوء إلى المنفى: ضيق الحال، البحث عن لقمة العيش أو غيرها من الأسباب وهو يحمل الوطن سبب رحيل أبنائه وبعدهم عنه. (وأشير هنا إلى شبابنا الغارق على السواحل الإيطالية ورحيله في رحلة البحث عن لقمة العيش أو إلى الوهم الذي كان يبحث عنه الطالب الذي اختبأ في فجوة عجلات الطائرة المتجهة من مصر إلى فرنسا ولقي حتفه عند بدء الهبوط في مطار شارل ديجول).

وهذا الرحيل، هذا المنفى ليس مجرد تنقل في المكان، ولكنه نفياً معنوياً وثقافياً، هو تباعد بين نمطين للحياة في مكان واحد.

سنتعرض في بادئ الأمر لمصطلحي الهوية والغيرية ثم ننتقل للحديث عن المنفى وأدب المنفى وعلاقتهما بالهوية.

(*) بحث قدم في المؤتمر الدولي العاشر لقسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة بعنوان "المهمشون": دراسات أدبية ولغوية (7 – 9 ديسمبر 2010) ونشر في أعمال المؤتمر 2012.

عند ميلاده يرتبط الإنسان بهوية يفرضها عليه المحيطون به اسمه، أصله، تاريخه، لغته، بيئته، ثقافته.... وكما يقول باختين فإن الهوية تتكون فى العلاقة بفرد آخر، بجماعة أخرى "أنا لا شيء بدون الآخر" ويبدو وجود الآخر أمراً ضرورياً لتحديد هويتنا فى ظل مجتمع متعدد الثقافات.

ويؤكد أمين معلوف أن هويته واحدة هي لغته وعقيدته وبلده ولكن انتماءاته متعددة فهي فرنسية، أفريقية، عربية، لبنانية، ... الخ وقد يكون الانتماء لحى أسكنه، لفريق رياضي أشجعه، لجامعتي التى درست فيها أو لمدرستي، لأصدقائي، لعملي، لأسرتي أو لعائلتي فهي عوامل مكونه لشخصيتي وكلها عوامل مكتسبة. أى هذه الانتماءات إذن لها الأولوية؟

يؤكد معلوف أن أهم هذه الانتماءات على الإطلاق تسمى الهوية "التى قد تكون دينية، أو عرقية، أو وطنية وقد تتغير الأولويات بمرور الوقت. هي كل انتماء يربطني بمجموعة من الناس وهويتي تميزني عن الآخرين".

الهوية إذن هو ما يميزنا عن الآخر، هي انتمائنا للبعض واختلافنا عن البعض الآخر، هي وعياً بالذات مقابل الآخر، هنا مقابل هناك، هوية مقابل غيرية.

ويشير معلوف إلى أن كل هوية "متعددة المكونات التى يكتسبها الفرد طوال حياته والمؤثرات المحيطة به وهى تتكون من انتماءات متعددة" (الهويات القاتلة صـ9)

ويؤكد أمين معلوف على الحاجة إلى انتماء جماعي سواء ثقافتي، ديني، أو قومي، فالهوية بالنسبة له بناء متغير، ويدعونا إلى إنسانية مفتوحة لا تميز بين الأشخاص عن طريق اللغة أو العقيدة أو اللون... فهويتي ممكن أن تتكون من انتمائي لأكثر من بلد وأكثر من لغة وأكثر من ثقافة. فى عصر العولمة الذى نعيشه رؤية جديدة للهوية تفرض نفسها، هوية متعددة الجنسيات والثقافات واللغات والانتماءات، فقد نتعلم لغات أخرى وننفتح على ثقافات وحضارات مختلفة ولكن تبقى هويتنا واحدة وإن تعددت انتماءاتنا فلا يمكن أن يمتلك الفرد عدة هويات فى آن واحد.

وفى المنفي تصبح الكتابة بحثاً عن الذات وعن الهوية ويعيش الكاتب الواقع ويشكله ويصبح موزعاً بين هويتين وحياتين.

والنفي فى قلب الإبداع الأدبي الحالي، فهو موضوع الكثير من الروايات حيث ينتقل

الكاتب من مكان إلى آخر وينقطع عن وطنه ويعيش موزعاً بين حنين العودة وضرورة البقاء في منفاه.

وحين ينتقل الكاتب إلى بلد آخر فهو يواجه نظام حياة مختلفاً وقيم مختلفة وتصبح عملية الكتابة هي نفسها نفياً. ويعيش الكاتب غثيان الحياة المزدوجة والثقافة المزدوجة وخاصة إذا كان المنفى في مجتمع أجنبي غريب عنه. قد ينقطع الكاتب عن قارئه الأصلي وتصبح كتابته حواراً متعدداً ومختلفاً بين هويتين ولغتين وثقافتين ومجتمعين، لكل منهما متطلباته ونظامه ويصبح صوته هو صوت الغريب الذى يبحث عن مكان له ويحاول أن ينسى أنه مختلف عن الآخرين، فهذا الاختلاف يمثل له نوعاً من التهديد.

ويكتب دريس شرايبي فى "مرئي، مقروء، مسموع" قد نترك بلدنا يوماً باسم حضارة أخرى أو باسم الأدب ثم نعود فيما بعد كما لو كان لم يحدث شيئاً خلال فترة غيابك، كما لو لم يكن هناك حاجة إليك." (شرايبي 1998، ص.17)

وكتابة المنفى وثيقة الصلة بالعلاقة بالزمان والمكان والذاكرة، ففي فصل يحمل عنوان "الإقامة في الوقت" من رأيت "رام الله" يكتب مريد البرغوثى: "علاقتي بالمكان هي في حقيقتها علاقة بالزمن أنا أعيش فى بقع من الوقت بعضها فقدته وبعضها أملكه برهة ثم أفقده لأنني دائماً بلا مكان (صـ132) ثم يستطرد بعد ذلك قائلاً: "كان من المستحيل التشبث بمكان أنا لا أعيش فى مكان أنا أعيش فى الوقت فى مكوناتى النفسية أعيش فى حساسيتي الخاصة بى" (صـ138) وإذا كان النفى يكون أحياناً اختيارياً فكثيراً ما يكون مفروضاً بسبب الاحتلال مثلاً ويؤكد مريد:

"نعم، الاحتلال خلق أجيالاً بلا مكان نتذكر ألوانه وروائحه وأصواته. بلا مكان أول خاص بها (...) الاحتلال خلق منا أجيالاً عليها أن تحب الحبيب المجهول، النائي، العسير، المحاطة بالحراسة، وبالأسوار، وبالرؤوس النووية وبالرعب الأصلي.

الاحتلال الطويل استطاع أن يحولنا من أبناء فلسطين "إلى أبناء فكرة فلسطين" (صـ94). وإنسان المنفى يصبح سفيراً لشعبه معبراً عن قضيته كما يؤكد عبد الرحمن منيف حيث يكتب:

"إنسان المنفى إذن بمجرد أن يضع قدمه على الأرض الجديدة تتحدد صفته وابتداء من تلك اللحظة يتصرف انطلاقاً من هذه الصفة المفروضة (...) إذ يتحول على الأقل بنظر نفسه إلى سفير لقضية أو لشعب حتى لو لم يكلفه أحد، ويخضع لا شعورياً لهذا الدور إلى أن يتقمصه تماماً (الكاتب والمنفى صـ85).

وأياً كان المنفى فأنه مكان قاسر وموحش، مكان غريب صعب التكيف معه فهو إقامة مؤقتة وإن طالت نتعلق به وننفرد عنه في آن واحد. احساس يملأ الشخص المنفى أنه مطرود، "كنت قاهرياً طردته مدينته إلى الغربة فى الشمال" (بهاء طاهر الحب فى المنفى صـ5).

وإذا كان العامل الاقتصادي سبباً أساسياً للرحيل فالعودة إلى الوطن يجب أن ترتبط بالثروة... ثروة توازى سنوات الغربة والنفي، توازى الفراق والبعد والحرمان.

ويصبح المنفى شخصاً وحيداً منبوذاً مبعداً بلا زمان ولا مكان ينادى حاضره على ماضيه ويستحضره ويقوم نزاع بين ما كان موجوداً وما لم يعد موجوداً.

تقول نادية بطلة "عنب السجن" لبن جالون: "نحن أطفال مدن الترانزيت وصلنا دون أن يخطر أحد بقدومنا" (ص.117) ويؤكد عبد اللطيف لعابي أن جزءاً منه "دائماً هناك".

لا يسألونك أبداً لماذا رحلت؟ ويسألونك دائماً "لماذا عدت" كما يقول المثل الجزائري. ويقول Michel Butor "من يقول منفى يقول حزن"

فالإنسان المحروم من المكان من الوطن لا وجود له فى العالم فهو بلا هوية بلا منزل بلا دفء.

وإذا نظرنا إلى عناوين روايات شباب المغاربة الجيل الثاني من أولاد المهاجرين الذين يعيشون بفرنسا وتجنسوا بجنسيتها نجد أنها كلها عناوين ذات معنى تعبر عن الضياع والتشرد: "زيدة التى لا مكان لها"، مذكرات الهوية: مهاجرة" "Les ANI du Tassili" وهذه الحروف هى اختصار لكلمات "عرب بلا هوية ".

فمشكلة الهوية تبدأ حيث نشعر بالاختلاف، بالغيرية فتصبح الهوية هى تأكيد الذات هى نوعاً من الدفاع عن الذات ضد الآخر، ضد الاختلاف والتباين. ويبقى أدب المنفى حواراً بين مكانين هنا وهناك بين مكان واقعي ومكان متخيل بين ماضي وحاضر.

قد يكون النفي نفياً فى الزمان أو المكان نفياً في اللغة والحضارة بحيث تصبح الكتابة نفسها نفياً فيقول مالك حداد: "اللغة الفرنسية منفاي" بين سفر وعودة تتغير حياة الفرد بين هنا وهناك تنشأ العديد من المشاكل بين مكانين أحدهما مألوف وآخر غريب أحدهما الواقع والآخر الخيال ينشأ صراع بين مشاكل متناقضة الفراق، البعد، الحنين، هنا حيث نعيش وهناك حيث عشنا ونشأنا، هنا الحياة اليومية المألوفة التي لا نتحملها وهناك حيث الأهل والأحبة والأقارب عالمين مختلفين يختلطان "**حضرت إلى بلدك مطروداً من بلدي برغبتي ولكن أكثر لحاجتي**" (طاهر بن جلون "الحبس الانفرادي"، ص48) حيث يحكى عن قصة المغاربة المهاجرين الذين يعيشون فى فرنسا وحياة الذل والبؤس على هامش المجتمع الفرنسي ويصبح النفي شقاءاً وعجزاً.

وأختم بقصة عن النفي. هل جربت النفي فى بلدك؟ شاركني فى الإشراف على أطروحة للماجستير عن الأدب النسائي المغاربى أستاذ من جامعة ليون وهو شارل بون أكبر وأهم المتخصصين في الأدب المغاربى الناطق بالفرنسية على مستوى العالم. وكان من المقرر أن يحضر فى الموعد المتفق عليه لمناقشة الطالبة وإذ به يفاجئني برسالة يعتذر فيها عن الحضور للمناقشة لأنه لا يستطيع تجديد جواز سفره فهو ولد في إقليم الـ Alsace بفرنسا حينما كان يتبع الألمان وشهادة ميلاده مكتوب بها أسمه بالألماني Karl وليس شارل (النطق الفرنسي للاسم) وكان عليه أن يعيش ما يعيشه المهاجرين المغاربة في فرنسا وأن يقف في طابور طويل بحثاً عن هويته فوطنه فرنسا لا يعتبره فرنسياً بعد أن عاش كذلك أكثر من ستين عاماً ويضن عليه بجواز سفر بعد هذا العمر ويقول بون في رسالته "أصبحت مغربياً أكثر من كوني فرنسياً وشعرت بما يشعر به المغاربة" فلماذا يضن الوطن على أبنائه، لماذا يلفظهم و يتنكر لهم أحياناً لماذا يتجاهل وجودهم وهم لم يعرفوا غيره؟

مصادر ومراجع

1 - باللغة العربية:

- البرغوثي، مريد: رأيت رام الله، دار الهلال 1997.
- طاهر، بهاء: الحب في المنفى، دار الهلال، 1996.
- منيف، عبد الرحمن: الكاتب والمنفى، هموم وآفاق الرواية العربية، دار الفكر الجديد، بيروت، 1992.

2 - باللغة الفرنسية:

Ben Jelloun, T. (1976). La Réclusion Solitaire. Denoel.
________. (1996). Les Raisins de la Galére, Fayard.
________. (2006). Partir. Gallimard, Folio.
Chraaibi, D. (1998). vu, lu, entendu. Denoel.
Maalouf, A. (1998). Les Identité Meurtrières. Grasset.

صورة مصر في الكتب الأجنبية المترجمة (*)

لا يختلف اثنان على فكرة أن الفرنسيين يحبون مصر بل تتعدى مشاعرهم مجرد الحب إلى العشق أو الشغف أو الولع بمصر مما يطلق علية كلمة Egyptomanie. ولكن هل اختلفت هذه النظرة إلى مصر والمصريين على مر العصور هذا ما سأحاول الرد عليه باستعراض بعض كتابات الأدباء الفرنسيين على مر الأزمنة.

وقبل أن أبدأ ذلك أريد أن أؤكد أن هذا الحب موجود دائماً وسأتناول مثالين للدلالة على هذا الشغف بمصر:

1 - أولاً الندوة التي أقيمت في مايو 2001 بعنوان الفرنسيون يعشقون القاهرة Les Français aiment Le Caire في باريس والقاهرة في آن واحد ولمدة عدة أيام تحت رعاية محافظ القاهرة في ذلك الوقت وسفيري مصر وفرنسا في القاهرة وباريس وشارك فيها من الجانب المصري وزارة الثقافة والسياحة والتعمير والإسكان والنقل والقنوات التليفزيونية الثقافية وNile TV.

ومن الجانب الفرنسي وزارات الخارجية والثقافة والتعليم ومسئولي بلدية مدينة مارسيليا. وكذلك الكثير من المؤسسات والهيئات ورجال الفكر والأدب والثقافة والإعلام في البلدين. واشتملت وقائع هذه الاحتفالية على ندوات وأبحاث علمية ومؤلفات وأفلام سينمائية وأغاني وأعمال موسيقية ومعارض وحلقات نقاش تدور كلها حول مدينة القاهرة ونذكر منها على سبيل المثال:

(*) مداخلة قدمتها في ندوة بمعرض القاهرة الدولي للكتاب في يناير 2012/ والبحث مقبول للنشر في مجلة لوجوس التي يصدرها مركز اللغات والترجمة بجامعة القاهرة.

القاهرة في عيـون الأدبـــاء
القاهرة في عيـون الموسيقيين
القاهرة في عيون السينمائيين

القاهرة في عيون مصمم أزياء فرنسي: كرستيان ديور وكانت هذه الاحتفالية تقام في أماكن متفرقة من القاهرة: قصر المنسترلى وسوق الفسطاط وقهوة ريش وبعض مطاعم وسط البلد ومنزل زينب خاتون والمكتبات العامة والمتاحف وغيرها وغيرها مع بث مباشر من القاهرة وباريس في آن واحد.

وصدرت بهذه المناسبة مجموعة من الكتب نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- كتاب كوكتو المصري لأحمد يوسف (دار نشر Rocher 2001 وسنتحدث عنه فيما بعد.
- صدور كتاب القاهرة (دار نشر Citadelles & Mazenod وكتاب آخر صدر في مصر بعنوان القاهرة أيضاً أصدرته محافظة القاهرة
- وصدور كتاب فن العمارة الأوربية: القاهرة 1850 – 1950 عن المعهد الفرنسي للآثار الشرقية ومركز الدراسات والوثائق الاقتصادية والقانونية والاجتماعية CEDEJ.
- ومن الندوات: ندوة القاهرة في عيون Pascal Coste وهو مهندس معماري من مارسيليا أنجز أعمالاً مهمة في الوجه البحري وعاد من سنواته التي قضاها (1817 – 1827) في مصر بتراث تشكيلي يتجاوز ألف وثيقة بين رسوم وأشكال وتصميمات ومائيات ورفع لمساقط. وهذا الإسهام للتعريف بمصر موجود في مكتبة مارسيليا وهو شديد التأثير بتنوعه من مشاهد الحياة اليومية للآثار والمعمار وتاريخ الفن وهو من أوائل أبناء الغرب الذين كشفوا عن الفن الإسلامى عن طريق الوصف التصويري للمساجد وكشف جمال العمارة الإسلامية والفنون الزخرفية.
- ندوة رؤى القاهرة: من كتاب وصف (Lenhert & Landrock) وتناولت مؤلفات وصف مصر (1798) وفن العمارة العربية لباسكال كوست (1837) وتاريخ الفن المصري لـ Prisse d'Avennes (1878) وروايات الرحالة والشعراء وهى مجموعة

من الرؤى ووجهات النظر حول القاهرة في القرن الـ19.

وأعتقد أن مثل هذه الاحتفالية تشير بقوة إلى عنوانها:

"الفرنسيون يعشقون القاهرة"

2 – المثال الثاني للدلالة على هذا الولع بمصر أتناوله في إيجاز وهو كتاب الكاتب والصحفي المصري الأصل الذي يعيش في فرنسا Robert Solé وهو يكتب بالفرنسية مع تأكيده الدائم أنه مصري وهو كتاب

Egypte Passion Francaise

ترجمه لطيف فرج بعنوان **مصر ولع فرنسي** (مكتبة الأسرة عام 1999).

ويرجع Solé هذا الشغف بمصر إلى القرن الـ16 ولقد بدأ بحكايات خادعة يحكي فيها الفرنسيون ما يظنون أنهم شاهدوه أو بالأحرى ما يتمنون مشاهدته، ثم تحولت هذه المشاهدات المتخيلة إلى واقع شاهده الرحالة المستكشفين.

ويذكر Solé عدد من الأدباء وأهل الفن وعلماء المصريات وغيرهم الذين عشقوا مصر وكذلك رؤساء فرنسا أمثال ميتران الذي كان يقضي أجازة عيد الميلاد في أسوان ، وهي آخر مدينة زارها خارج فرنسا قبل وفاته وقوله أنه يريد أن يموت في أحد أجمل الأماكن في العالم أسوان أو فينسيا.

ويشير Solé إلى أن ملكة فرنسا ماري انطوانيت كانت تظهر شغفاً بمصر فأمرت بإحضار عدد من القطع الفنية إلى القصور الملكية. وكانت تهوى تماثيل أبو الهول بشكل خاص حتى أنه وجد عدداً منه في غرفة نومها في قصر فرساي وفي صالونها في Fontainebleu أو في مكتبها الخاص بـ Saint – Cloud.

وانتقل الآن إلى ذكر كتابات بعض الأدباء الفرنسيين عن مصر وعشقهم لها:

1 – الشاعر والكاتب الفرنسي Théophile Gautier (1811 - 1872) الذى كتب خطابا إلى صديقة الذي يزور مصر Maxime du Camp يقول فيه:

"إنني غيور من سعادتك وأحسد خادمك على مصيره. يجب على سرقة بنك فرنسا أو قتل بعض البورجوازيين أو طعن رجل رأسمالي لكي أسافر وألحق بك"

وتمكن Gautier من زيارة مصر عام 1869 بعد أن خصها بصفحات كثيرة فى أعماله فيكتب:

"أنا تركي ولكنى لست من أسطنبول ولكن من مصر يبدو لي أنني عشقت الشرق وحين أتنكر فى أحد الكرنفالات بارتداء القفطان والطربوش فأنني أشعر أنني أستعيد ملابسي الحقيقية. لقد كنت دائماً مندهشا لأنني لا أفهم اللغة العربية بيسر. لابد وأنني نسيتها"

مشيراً بذلك إلى أنه لا ينتسب إلى البلد التي شهد مولده فرنسا وإنما إلى مصر.

وكتب Gautier رواية رومانسية عام 1838 بعنوان "ليلة كيلوبا طرا". وكتب فى عام 1840 قصة "قدم مومياء" وهى مستوحاة من عثور عالم المصريات فيفيان دينول في وادى الملوك على قدم مومياء أحضرها معه وهى قدم سيدة شابة من الأميرات. وفى عام 1858 كتب رواية المومياء. ونذكر إلى أن هذه السنوات شاهدت اهتماماً واسعاً بعلم المصريات.

2) كتاب Voyage en Orient رحلة إلى الشرق Gérard de Nerval (1851) الذي لا يمكن تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه فهو ليس أدب رحلات ولا دراسة ولا رواية حيث تشغل نساء القاهرة الجزء الأكبر من الكتاب. ونرفال عاشق للشرق كان في شبابه ينسخ الخط العربي دون فهم لما يكتب وكانت رحلته هذه هي هروب من اتهام له بالجنون يريد أن ينفيه ويثبت أن عقله سليم.

ورصد Nerval الحياة اليومية في مدينة القاهرة ووصف موكب المحمل الذي يحمل كسوة الكعبة الشريفة، وقصر محمد على ومشهد بيع التجار للجواري الزنجيات وبدا مصدوماً بهذا المشهد.

3) وكما حظيت مدينة القاهرة بالاهتمام فإن مدينة الإسكندرية كتب عنها الكثيرون نذكر منهم على سبيل المثال الكاتب الفرنسي Daniel Rondeau الذي نشر كتابه Alexandrie عام 1997 بدار نشر Nil فى باريس (نشير إلى أسم الدار Nil) حيث يخلط حاضر المدينة بماضيها وبناء الإسكندر للمدينة وفنارها. ثم يتعرض للكتاب الذين كتبوا عن مدينة الإسكندرية وذكر منهم:

- الكاتب والشاعر البريطاني Laurence Durell الذي عاش فى مصر من 1941 إلى 1945 وكتب رباعية عن الإسكندرية باللغة الإنجليزية
- الشاعر اليوناني **Cavafy**.
- كما يذكر كتابات إدوارد خراط عن الإسكندرية ويصف Rondeau الإسكندرية بأنها عاصمة الفكر والمعرفة التي تربط العالمين الشرقي والغربي.

4) ونذكر أيضاً الكتاب الذى نشر أحاديث ثلاثة من علماء المصريات

مع Robert Soléو Jean Yves Empereurو Jean Pierrre Corteggiani Florence Quentin Boyard والذي نشر عام 2005 بعنوان **Fous d'Egypte** أي مجانين بمصر حيث يتحدثون عن عشقهم لهذا البلد الذي عاشوا فيه وعن أسباب اهتمامهم به. وكما كتب الفرنسيون عن عشقهم وحبهم وولعهم.بمصر الحضارة والتاريخ والفن كتبوا عن المجتمع المصري والحياة اليومية في مصر راصدين العيوب وساخرين من بعض الأشياء التي تحدث يومياً في شوارع القاهرة. وسأذكر كتابين أثارا ضجة عند ظهورهما:

1) الكتاب الأول لـ Jean Cocteau الذي زار مصر عام 1949 وهى تحت الحكم الملكي وحاول أن يكتشف سحر الشرق من خلال الحضارة المصرية ولكنه رصد أيضاً الوضع الاجتماعي للمصريين فى هذه الفترة. وقابل طه حسين وقوت القلوب الدمرداشيه. وكتب Cocteau عن رحلته هذه إلى مصر كتاباً بعنوان **معلش Maalesh** تحدث فيه عن نزوات الأميرة شويكار وزواجها من الأمير أحمد فؤاد الذي أصبح فؤاد الأول ملك مصر وهو زواج غير ناجح وإهمالها لابنها الأمير وحيد الدين الذي كان سبباً في فساده.

وأفشى الكثير من أسرار البلاط الملكي الذي كان على علاقة به مما أدى إلى رفض المستشار الثقافي للملك فاروق توزيع هذا الكتاب معلش في مصر.

ولقد استقبل أهل الفكر والثقافة المصريون هذا الكتاب بضيق وهاجموه وأشار عالم المصريات Etiemble إلى معلومات Cocteau الخاطئة فى علم المصريات والتاريخ. وانتقد علماء المصريات حديثه عن فقر الفلاح المصري والتعصب الموجود.بمصر. ولقد تحدث أنيس منصور عن Cocteau وأفرد له فصلاً فى أحد كتبه. ثم صدر مؤخراً كتاب أحمد يوسف

المصري الذي يعيش في فرنسا **Cocteau L'Egyptien** أو كوكتو المصري الذي يشيد فيه بهذا الكاتب الفرنسي ويتحدث عن رحلته إلى مصر.

2) الكتاب الثاني والأخير هو **Poils de Cairote** أى **شعور (جمع شعرة) القاهريين** الذى نشر في باريس عام 2004 (دار نشر Seuil) لـ Paul Fournel الذي قضى في مصر ثلاثة أعوام من سبتمبر 2000 وحتى يونيه 2003 أثناء عمله كملحق ثقافي في المركز الفرنسي للثقافة والتعاون في وسط القاهرة.

كان Fournel يكتب خمس مرات فى الأسبوع كل يوم ولمدة خمسمائة يوم صفحة يومياً يرسلها بالبريد الإلكتروني بانتظام لثمانية وتسعين شخصا من أصدقائه يعبر فيها عن مشاعره وأحاسيسه لما يرى من مشاهد يومية فى هذه المدينة فيتحدث عن الجو الحار الرطب حتى في الشتاء ونفير السيارات ويستشهد بـ Cocteau في كتابه معلش الذي يقول أن سائقي التاكسي في القاهرة يطلقون نفير سيارتهم في الإشارة لأنهم يعتقدون أنهم بذلك يمكنهم تغييرها إلى اللون الأخضر (صـ92، صـ93) ويستطرد Fournel قائلاً: "أردت التأكد من ذلك فسألت سائق التاكسي الذي استقله: لماذا يطلق نفير سيارته". فأجابني: "لأ طلقه" ويضيف: "نحن إذن على الطريق الصحيح".

ويتحدث Fournel في كتابه عن تهديد نجيب محفوظ بالقتل ومنع كتبه ويكتب عن جهل سائق التاكسي بالشوارع وعناده ويقول: "المصريون يدلونك دائماً على الطريق خاصة عندما لا يعرفونه. ويتحدث عن قطط الشوارع وتناقض المصرين فالمرأة التى ترتدي الحجاب تطلب منه كأساً من الخمر فى السر، و يكتب عن الفقر الذي يلائم الجميع فالأيدي العاملة رخيصة كما أن الفقر يحافظ على الجهل ويؤكد فكرة وجود عالم أفضل بعد الموت كما أنه يجعل كل شيء منخفض الثمن. سلبيات وراء سلبيات يرصدها Fournel في كتابه بعضها حقيقي وبعضها مبالغ فيه.

هل اختلفت نظرة الفرنسيين لنا؟ هل نحن الذين تغيرنا؟ في الواقع إن الإعجاب بمصر كان دائماً موجوداً لحضارتها، وآثارها وتاريخها العريق وعند بدء النظر إلى المجتمع المصري وحياتنا اليومية وسلوكياتنا أي النظر إلى مصر من زاوية أخرى اختلفت نظرة الفرنسيين إلينا. فمصر بلد مليء بالتناقضات فتكتب Edwige Lambert و Isabelle Vinatier عن القاهرة ما يلي:

"مدينة كلما ظننت أنك أدركتها أفلتت منك وكلما لاح لك أنك فهمتهما ضللتك وكلما توهمت أنك تتعرف عليها ظهرت في مكان آخر وبوجه آخر".

إلـزا آراجون ليست رمزاً (*)

في 14 يونيو 1940 احتلت القوات الألمانية باريس، وكان من الطبيعي أن يخاطر الكتاب والشعراء الفرنسيون بحياتهم لنشر أو طباعة قصيدة من قصائد المقاومة، فيقول آراجون:

"عندما أعود بالذاكرة إلى ذلك الزمن، زمن الآلام الكبيرة حيث كان غير ضروري معرفة من يتحدث، عما يتحدث، ولا كيف لأن العبارات لم تعط لنا إلا للتعبير عن ألم البلاد كلها".

وعندما ألقت طائرات هتلر القنابل على كثير من المدن الفرنسية أصبح الشعر كما يقول آراجون هو التعبير عن المشاعر المحرمة بألفاظ مسموح بها، وانتشرت القصائد بسرعة مذهلة يحفظها الناس ويرددونها في كل مكان.

وبين عامي 1940، 1945 كتب الكثير من الشعراء قصائد عن باريس، المدينة التي أصبحت "العاصمة" أكثر من أي وقت آخر، فهي صورة بلد بأكمله تحت الاحتلال واصبح آراجون يتغنى بحبه لباريس:

"كتبت عنك يا باريس أكثر مما كتبت عن نفسي، واعتقدت فيك أكثر من اعتقادي في شمسي"

وأصبح آراجون لا يستطيع فراق مدينته "كلما مضى الوقت أصبح من الصعب أن أتحدث عن باريس وعن نفسي منفصلين" وأصبحت باريس هي موضوع كل قصيدة: "كل شيء يستخدم في غناء أنشودتنا المشتركة وباريس، باريسي تصبح هي قصيدتنا" ويكبر الأمل في الحرية.

(*) البحث نشر فى مجلة أدب ونقد، العدد 95 -يولية 1993.

"لا شيء يبدو قوياً لا النار ولا الصاعقة إلا باريس متحدية الأخطار لا شيء يبدو جميلاً إلا هذه الباريس التي أملكها باريس.. باريس.. متحررة.."

وهكذا فإن كلمة "القلب" و"باريس" كلمتان أساسيتان عند آراجون حتى أنهما أصبحتا مترادفتين:

"انزعوا قلبي ستجدون مكانه باريس" هذا القلب الذي يعشق باريس، يعشق أيضاً امرأة، هي صديقة وزميلة كفاح، شاعرة وكاتبة مثله هي إلزا تريوليه، يهدي إليها دواوينه فيقول مثلا في إهداء الـ Créve Coeur:

"إلى إلزا كل دقة من "دقات قلبي" وهو يسمى باريس "مدينة ألزا" ويكرر في أكثر من موضع في ديوانه Le Nouveau Créve Coeur هنا مدينة إلزا. وفي قصيدة أخرى من نفس الديوان بعنوان "حب إلزا" يقول: "أخشى من كلمة تجرحها أخشى كل ما يقال لها" وفي موضع آخر يقول:

أشعر بالغيرة من قطرات المطر

التي كثيراً ما تبدو كالقبلات

إن عيون كل ما يلمع

هي سبب للغيرة

....

أشعر بالغيرة من المرايا

من لدغات النحل

من نسيان الذاكرة

من جفاء النوم

....

من الرصيف الذي اختارته

من أيادي النسيم الرقيقة

وغيرتي العنيفة

التي توقظني من الحلم

....

ثم يستطرد قائلاً:

"أشعر بالغيرة من صمتها

أشعر بالغيرة من ورقها الأبيض

....

من ضحكة، من مديح

من رعشة في الشتاء

من الثوب الذي تغيره

في ربيع الأشجار الخضراء

....

من حبها للنار

من غصن يتبعها

من مشط في شعرها

عند شروق منتصف الليل

كما يقول أيضاً:

"أيامي ضيعتها والعالم هو انعكاس لها"

منذ الاحتلال وخلال الحرب شارك آرجوان في الحركات السرية التي مهدت للمقاومة ولم يكف عن الكتابة، الكتابة عن حبه لإلزا والكتابة عن حبه لبلده، لفرنسا ويخلط الكثير من النقاد بين هذه الأمور ويتصورون أن إلزا ما هي إلا رمز للوطن الأم، رمز لفرنسا وإن حبه لإلزا الذي يعلن عنه ما هو إلا رمز لحبه لفرنسا إلا أن آراجون ينفي ذلك بشدة فيقول:

"إن الذين يقرأون أعمالي يعرفون أن هذا الـ Cantique à Elsa الذي كتب في ساعات الاحتلال العصيبة ولا ينسون الجزء المسمى "ما تقوله إلزا" الذي يغني اليوم في كل مكان تقريباً. لا شيء من ذلك كان مجرد رمز. اعتقد الكثيرون أنني عندما أتحدث عن إلزا، أتحدث عن فرنسا، ولكن لأنني اعتدت أن استخدم الكلمات في معناها الحقيقي فإنني أقول فرنسا عندما أتحدث عن فرنسا، وإلزا لم تكن أبداً بالنسبة لي أسطورة، صدقوني"

ويضيف آرجون في موضع آخر:

"في هذه الساعة التي تسود فيها الكراهية، أظهرت في لحظة في هذا البلد الممزق وجه الحب المشرق"

واستمر آراجون في الكتابة متحدثاً عن الوطن، فكانت كتابته تعبر بصوت عال عما يفكر فيه الفرنسيون بصوت خافت.

ولأنه رأى شهداء فرنسا، أصدقاءه وزملاءه يسقطون الواحد بعد الآخر في ساحة الميدان، كتب عنهم آراجون، واستمر كذلك في الكتابة عن إلزا، حبه الكبير حتى أنه مزج بينهم جميعاً في قصيدة رائعة بعنوان "إلزا في المرآة" حيث تجلس إلزا أمام المرآة تمشط شعرها الذهبي وترى فيها مأساة فرنسا والشهداء يسقطون أمامها فداء للوطن.

وفي عام 1945 انتهت الحرب وعبر آراجون عن مشاعره يوم تحرير باريس: "في شهر مارس أربعة وأربعين، الآن الآن يستطيع هذا القلب العجوز أن تتوقف دقاته، لأنني أعرف ما هي السماء الزرقاء"

واستمر آراجون في نضاله بعد تحرير فرنسا غير نادم على الطريق الذي سلكه:

"إذا كان على أن أسلكه من جديد

سأسلك نفس الطريق"

هذا الطريق هو الذي جعله، بعد ضرب مدينة جرنيكا الأسبانية بالقنابل في 29 أبريل1937، يترجم "أسبانيا في القلب" أشعار بابلو نيرودا ويهديها إلى الشهداء الذين سقطو في فبراير 1934 قتلى نتيجة للصراع ضد الفاشية وهو أيضاً الذي جعله يضم صوته هو وزملائه من المثقفين الفرنسيين إلى صوت إخوانهم في الجزائر، عندما أحس أن الثورة

الجزائرية تعبر عن الكرامة الانسانية وكتب أثناء هذه الحرب اجمل أعماله "مجنون إلزا" حيث يختلط كل شيء: الزمن والأشخاص وتاريخ فرنسا، مع تاريخ أسبانيا ويقول آراجون في: La Diane Française

"اسمعوا يا إخوة الجزائر

الطلقات تغني أنشودة الأمل"

هذا هو آراجون: شاعر مناضل، شاعر فرنسي ولكنه قبل ذلك إنسان، صوته صوت الانسان في كل زمان ومكان فهو يقول:

ما أكتبه لا يهدف إلى المستقبل الأدبي فهو ليس إلا صوتي، وأتمنى أن يكون هو صوت الانسان أيضاً. إنني لا أكتب.. إنني أتكلم.. أتكلم لأقول شيئاً هذا الشيء الذي مات الكثيرون دون أن يقولوه".

المؤلف فى سـطور

غراء حسين مهنا

- أستاذ ورئيس قسم اللغة الفرنسية السابق (2004 – 2010) بكلية الآداب – جامعة القاهرة.
- مستشار وزير التعليم العالى للجامعة الفرنسية فى مصر.
- كاتبة قصص أطفال وحاصلة على جائزة أدب الطفل (سوزان مبارك) عام 1991.
- وصدر لها أربع مجموعات قصصية (سلسلة الينابيع – لونجمان)
- نائب رئيس الجمعية الدولية للباحثين فى أدب الطفل لمنطقة العالم العربى ومقرها باريس.
- عضو مؤسس ثم سكرتير ورئيس (2004 – 2008) الجمعية المصرية لأساتذة اللغة الفرنسية.
- عضو مجلس إدارة الاتحاد الدولى لأساتذة اللغة الفرنسية بباريس لمدة ثمان سنوات (2000 – 2008).
- ونائب رئيس ثم رئيس لجنة العالم العربى التابعة للاتحاد (2004 – 2008)،
- لها أكثر من عشر كتب وخمسين بحثا باللغتين العربية والفرنسية منشورة فى مصر وفرنسا وكندا وبلجيكا وتايلاند و المغرب ولبنان،
- حاصلة على جائزة جامعة القاهرة للتفوق العلمى عام 2007 والجائزة التقديرية للجامعة عام 2010.
- حاصلة على جائزة الأتحاد الدولى لأساتذة اللغة الفرنسية لتنظيم المؤتمر الاقليمى الأول للجنة العالم العربى فى إطار الاحتفال بمئوية جامعة القاهرة (2007).

- ترجمت العديد من الكتب والأبحاث وراجعت الكثير من الترجمات.
- اشتركت فى تحكيم الكثير من الجوائز وأشرفت وناقشت العديد من الرسائل فى جامعات القاهرة وعين شمس والإسكندرية والمنصورة وسوهاج والأزهر.
- نظمت وشاركت فى تنظيم العديد من المؤتمرات المحلية والاقليمية والدولية.
- حاصلة على وسام السعفة الأكاديمية بدرجة فارس من الحكومة الفرنسية عام 2006.

في الأدب والنقد

أقدم للقارىء فى هذا الكتاب مجموعة من الأبحاث كتبتها بين عامى 1990 و 2011 لعلها تجد من يقرأها إذا لم يكن اليوم فغدا. أردت أن أسجل ما كتبت ليبقى وقد يقرأه هذا أو ذاك ويتأثر به أو ينتفع به أو ينقده أو يثير فكره... ولكننى بحكم تخصصى أكتب باللغة الفرنسية للقارىء الأجنبى أو العربى الذى يجيد الفرنسية ورغم أننى اعتدت كتابة الكثير من الأبحاث باللغة العربية إلا أنها تبقى محدودة مقارنة بما كتبته بالفرنسية لذا قررت نشر هذه الأبحاث المكتوبة بالعربية أو التى ترجمتها عن الفرنسية فى كتاب.

كنت أود لو أننى قمت بترجمة كل أبحاثى التى بلغت أكثر من خمسين بحثا نشرت فى فرنسا وكندا ولبنان وتايلاند وبلجيكا والمغرب والولايات المتحدة ومصر وتنوعت بين الأدب المقارن والشعبى والمغاربى الناطق بالفرنسية وأدب الطفل والترجمة والنقد وتدريس اللغة والشعر، ولكن يوجد دائما الجديد والجديد ويصعب على الباحث أن يعود إلى الوراء.

غراء مهنا

الغلاف: بسمة صلاح

9 789774 901935

دار العين للنشر
Elain Publishing House